نشوءُ الرّواية

إيان واط

ترجمة : ثائر ديب



شرقيات

نشوءُ الرّواية

الترجمة الكاملة لكتاب:

The Rise of The Novel :

Studies in Defoe, Richardson and Fielding

Ian Watt

نشوء الرواية

إيان واط

ترجمة: ثائر ديب

الطبعة الأولى لهذه الترجمة ١٩٩٧



دار شرقيات للنشر والتوزيع

٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي،

الرقم البريدي ١١١١١

باب اللوق — القاهرة

ت ٣٩٠٢٩١٣٠

س ت ٢٦٩١٩٨٠

ب ص ٦٣٦٨

ملف: ٥٧٠/ ٥/١١٩/ ٥ (م ن)

غلاف: ذات حسين

لوحة الغلاف: كازيمير ماليفيتش

❖

رقم الايداع ١٩٩٥/٧٢٤٥

الترقيم الدولي ISBN 977 - 5406 - 78 - 1

مقدمة الترجمة العربية

تُرى أية علاقة تلك التي تربط صعود الطبقة الوسطى وفردانيتها الاقتصادية مع نشأة الرواية؟ وما هي الصلة بين التجديد الفلسفي الذي شهده القرن السابع عشر وبين ظهور هذا الجنس الأدبي؟كيف أثّر جمهور القرّاء على نشوء الرواية، وما هو الدور الذي لعبته النساء في هذا المجال؟ ما علاقة المذهب البيورتياني، وتغيّر مفهوم الحب والزواج بالرواية، وكيف تمّ تطعيم الحب الرومانسي بمفهوم الزواج بحيث أتاح، مع العوامل الأخرى، بروز جنس أدبي جديد فرض نفسه على الساحة الأدبية العالمية سواء على مستوى الشكل أو المضمون؟

هذه بعض الأسئلة التي يتنطحّ الناقد إيان واط للإجابة عليها في كتابه هذا، وبالتالي كان من الطبيعي أن لا يكتفي بدور المؤرّخ الأدبي العادي، وأن يتنقل بين النقد، والتاريخ، والاقتصاد، والسياسة وعلم النفس، والاجتماع، والفلسفة والدين... الخ، وكل ذلك ببراعة المتمكّن الضليع والذي يُشير مثاله بوضوح إلى ما يجب أن يتمتّع به الناقد من ثقافة تحيط بالكل ولاتكتفي بمجال التحصّص. وبالطبع، فإن واط لا ينسى أن كتابه، في نهاية المطاف، هو كتاب في الأدب، والنقد الأدبي والجماليات، لأنه كتاب في نشأة ذلك الجنس الأدبي الذي يشبه الحياة في كل شيء تقريباً.

ولعلّ هذا الكتاب الصادر في أواخر الخمسينيات هو من أهم الكتب في نشأة فنّ الرواية على أيدي ثلاثة من الكتّاب الإنجليز في القرن الثامن عشر وهم دانييل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١) وصموئيل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) وهنري فيلدنغ (١٧٠٧ - ١٧٥٤) وهم من أوائل الكتّاب الإنجليز الذين أسسوا لفنّ الرواية كفنّ متميزّ.

أما إيان واط فقد وُلد عام ١٩١٧ من أب اسكتلندي وأمّ فرنسية. وقد درس في كلية القديس يوحنا في جامعة كيمبردج وكان طالباً متفوقاً تمآما، الأمر الذي أهّله للعمل كباحث في كيمبردج حيث درس الأرضية الاجتماعية لنشوء الروايات الإنجليزية الأولى. وبالإضافة إلى هذه الجامعة فقد درس واط في السوربون في فرنسا، وفي جامعتي كاليفورنيا وهارفرد في أميركا. ثم عاد أستاذاً إلى كيمبردج، حيث تمّ اختياره كزميل في كلية القديس يوحنا عام ١٩٤٧، وبقي هناك حتى عام ١٩٥٢ حيث تمّ تعيينه أستاذاً مساعداً في جامعة كاليفورنيا، ليصبح بعد ذلك زميلاً فيها. كما ألقى محاضرات في الجامعة الجديدة في

إيست أنجليا وفي ستانفورد.

عُرِف إيان واط باهتماماته المتنوعة التي طالت حتى التنس والبستنة، والسمكرة، والترحّل... الخ. كما كان أثناء الحرب العالمية الثانية قد خدم كضابط في سلك المشاة، وأُسِرَ في سنغافورة عام ١٩٤٢ ليُطْلَق سراحه وينجو من الموت بعد ذلك.

بقي عليَّ أن أضيف أنني نقلت هوامش المؤلّف الكثيرة إلى كل فصل من الفصول العشرة لهذا الكتاب. ولم أترجمها إلى العربية لكونها تقتصر على الإشارات المرجعية، ما عدا بعض الحالات النادرة جداً، وهنا ترجمت الهامش وتركته في مكانه الذي وضعه فيه المؤلّف وأشرت في آخره إلى أنه له، كي أميزّه عن الهوامش التي أضفتها. وهكذا فإن كل الهوامش التي لا يُكتب في نهايتها اسم المؤلّف بين معقوفتينِ هي هوامش أضفتها أنا. ولقد اقتصرت في هوامشي على ما اعتقدت أنه ضروري وإلاّ لكنت أثقلت النصّ إلى حدّ مفرط نظراً لكثرة أسماء الأشخاص والأعمال الأدبية وغير الأدبية والمصطلحات والمقبوسات.

المترجم

ملاحظة :

في هوامش المؤلّف وإشاراته المرجعية ترد المختصرات التالية الموضّحة :

ELH ·Journal of English Literary History

HLQ . Huntington Library Quarterly

JEGP · Journal of English and Germanic Philology.

J Comp Psychology Journal of Comparative Psychology

MLN Modern Language Notes

MLR : Modern Language Review

MP . Modern Philology

N&Q : Notes and Queries.

PMLA · Publications of The Modern Language Association of America.

PQ : Philological Quarterly.

Proc Amer Antiquarian Soc: Proceedings of The American Antiquarian Society

RES: Review of English Studies.

SP . Studies in Philology.

❖

مقدمة المؤلّف

في عام ١٩٣٨ شرعتُ بدراسة العلاقة بين ازدياد جمهور القرّاء وولادة الرواية في انجلترا في القرن الثامن عشر ؛ وفي عام ١٩٤٧ اتخذتْ هذه الدراسة شكل أطروحة لنيل شهادة زميل في كلية القديس يوحنا، في كيمبردج. بيد أنه بقيت هنالك إشكاليتان كبيرتان دون حلّ. فقد تأثّر ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ دون شك بتغيّرات جمهور القرّاء في عصرهم، لكن أعمالهم تبقى مشروطة وبعمق بالمناخ الجديد للتجربة الاجتماعية والأخلاقية التي تقاسموها مع قرّائهم في القرن الثامن عشر. ولا يمكن للمرء قول الكثير عن كيفية ارتباط هذا الأمر بولادة الشكل الأدبي الجديد دون تحديد ما كانت عليه سابقاً السمات الأدبية المميّزة للرواية وماهي عليه الآن.

هذه هي الإشكاليات التي أبحثها هنا، وهي كبيرة لدرجة تجعل معالجتها انتقائية بالضرورة. فأنا لم أقُم، على سبيل المثال، بأكثر من مراجعة بسيطة لتقاليد القصّ القديمة أو لأسلاف شخصياتي الرئيسية الذين سبقوهم مباشرة أو لمعاصريهم، ومما يؤسف له أيضاً أن معالجتي لفيلدنغ هي أكثر إيجازاً من معالجتي لديفو وريتشاردسون —فمعظم العناصر الجديدة للرواية كانت قد ظهرت لديهما، ولذا بدا من غير الضروري المضيّ إلى أبعد من تحليل كيف قام فيلدنغ بجمعها مع التقليد الأدبي القديم. وأخيراً، وعلى الرغم من أن جهدي الرئيسي قد انصبّ على التوضيح المنهجي الدقيق للصلات الثابتة بين الحصائص الأدبية للرواية وخصائص المجتمع الذي انبثقت منه وازدهرت فيه، إلا أنني لم أقتصر على مثل هذه الاعتبارات. وهذا يعود من جهة أولى إلى أنني أردتُ أيضاً تقديم تقييم نقديّ عام لديفو وريتشاردسون وفيلدنغ ؛ ومن جهة ثانية إلى أنّ أبحاثي واجهتني بمثال تحذيري عن ذاك المفكّر المنهجي الصارم وولتر شاندي الذي «يحرّف ويشوّه كل مافي الكون كي يثبت فرضيته» .

أنا مدين لوليم كيمبر وشركاه لسماحهم لي باقتباس مقتطف من **Mayhew's London** لبيتركيونيل ؛ وكذلك لمحرري وناشري مجلة **الدراسات الإنجليزية ومقالات في النقد** لإتاحتهم لي فرصة الانتفاع بالمادة التي ظهرت على صفحاتها في الأصل، وخاصة في الفصل الأول، والثاني والثامن من هذا الكتاب. كما أعبّر عن شكري للبراعة، والتفاني اللذين أبدتهما كل من سيسيليا سكرفيلد وإليزابيث وولسر في الضرب على الآلة الكاتبة والتشفير ؛ كما أعبّر عن امتناني العميق للدعم المالي وغيره الذي تلقيته كطالب وباحث، وزميل في كلية القديس يوحنا، في كيمبردج، وكمسؤول عن أطروحة نيل درجة الزمالة

من صندوق الكومنولث في نيويورك ومن رئيس جامعة كاليفورنيا.

آمل أن معظم التزاماتي كباحث مُفَصَّلَة بصورة وافية في الحواشي لكن عليَّ هنا أن أعبّر عن جزيل شكري لما تلقيته من تشجيع في مستهلّ بحثي من كتاب **القصّ وجمهور القرّاء** لمؤلّفه ك. د. ليڤيز. وتبقى عليّ ديون باهظة أيضاً. فأنا شديد الامتنان للسيدة إ. د. م. دي ناڤارو، إيريك ترست، هيو سيكيس ديڤيز الذين انشغلوا بعملي منذ البداية ؛ وكذلك لكثير من الباحثين في مختلف حقول المعرفة الذين راجعوا وانتقدوا مسوّدات كتابي العديدة: الآنسة م. ج. لويد توماس، الآنسة هورتنس بودرميكر، تيودور أدورنو، لويس. ب. رايت، هنري ناش سميث وليونارد بروم، برتراند. هـ. برونسون، آلان. د. ملكْ كيلوب، إيڤور ريتشاردز، تالكوت بارسونز، بيترلاسليت، هورتغار هبكوك وجون. هـ. رالي. إنني أدين لهم بالكثير، وكذلك لأولئك الذين وجّهوا أبحاثي في أوقات وأمكنة مختلفة: لويس كازاميان والفقيد ف. ت. بلانشارد، اللذين لم أعمل مع كل منهما إلا لفترة جدّ وجيزة، وخاصة لجون بَت، إدوارد هوكر، وجورج شِربرن، الذين جمعوا التشجيع الحكيم مع النقد المُفْحِم ووقوني الكثير من المسالك العسيرة.

إ ب. و

جامعة كاليفورنيا – بركلي

شباط ١٩٥٦

❖

الفصل الأول

الواقعية والشكل الروائي

ليس هناك حتى الآن إجابات وافية تماماً على كثير من الأسئلة العامة التي يُنْتَظَر من أيّ مهتم بروائيي أوائل القرن الثامن عشر وأعمالهم أن يطرحها: هل الرواية شكل أدبي جديد؟ وإذا افترضنا، كما يحصل عموماً، أنها كذلك، وأنها بدأت مع ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ، فبماذا تختلف عن النثر القصصي السابق، عند الإغريق، مثلاً، أو في العصور الوسطى، أو في فرنسا القرن السابع عشر؟ وهل هنالك سبب ما لظهور هذه الاختلافات في الزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما؟

تَصْعُبُ مقاربة أسئلة مثل هذه، فكيف بالإجابة عنها، وهي صعبة على نحو خاص في حالتنا هذه؛ لأنّ ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ لم يشكلّوا مدرسة أدبية بالمعنى الشائع للكلمة. فضلاً عن أنّ أعمالهم لاتبدي إلا قليلاً من علامات التأثّر المتبادل وهي جدّ مختلفة في طبيعتها بحيث يبدو للوهلة الأولى وكأنّ فضولنا بشأن نشوء الرواية لايرجى له أن يحظى إلا بإشباع هزيل مستَمدّ من تعبيرات مثل «عبقرية» و«مصادفة»، وجهي جانوس،★ النهايات المسدودة في تاريخ الأدب. وهذه التعبيرات لايمكن الاستغناء عنها، بالطبع، لكنها لا تفيد كثيراً. ولذا فإنّ البحث الراهن يّتخذ اتجاهاً آخر: مفترضاً أنّ ظهور روائيينا الثلاثة الأوائل خلال جيل واحد لم يكن مصادفة محضة، وأنه ما كان لعبقرياتهم أن تخلق الشكل الجديد لو لم تكن شروط عصرهم مواتية. ويحاول هذا البحث أن يكشف ما كانت عليه هذه الشروط المواتية على صعيد الوضع الاجتماعي والأدبي وكيف أفاد منها ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ.

إنّ الحاجة الأولى إلى هذا البحث هي تعريف عمليّ لميزات الرواية تعريفاً يضيق، بصورة كافية، عن استيعاب أنماط السرد السابقة ومع ذلك يتّسع بما يكفي لتطبيقه على ما يوضع عادة في فئة الرواية. وفي هذا المضمار لا يساعدنا كثيراً حتى الروائيون أنفسهم. فمع أنّ كلاً من ريتشاردسون وفيلدنغ نظرا إلى نفسيهما كمؤسّسين لنوع جديد من الكتابة، وأنهما وجدا في عملهما قطيعة مع الرومانسيات قديمة الطراز، إلا أنهما لايقدّمان، لا هما ولا معاصروهما، ما نحتاجه من معرفة بنوع التّميز في الجنس الجديد، علاوةً على أنهما لم يطلقا على قصّهما اسم الرواية، الأمر الذي يدل على عدم إدراكهما لما فيه من طبيعة مغايرة لطبيعة القصّ السابق— لم يترسّخ استخدامنا لمصطلح «رواية» حتى نهاية القرن الثامن عشر.

أما مؤرّخو الرواية فقد ساهموا مساهمة جليلة في تحديد الملامح الواسمة للشكل الجديد انطلاقاً من

★ جانوس: إله روماني قديم، حارس المداخل والأبواب، والبدايات والنهايات، يمثل بوجهين، واحد في الأمام والآخر في مؤخرة رأسه.

منظورهم الواسع. ووجدوا بصورة رئيسية، أنّ «الواقعية» هي الميزة المحدّدة التي تفرّق أعمال روائيي القرن الثامن عشر عن القصّ السابق. لكن التحفّظ الأوليّ على تصورهم– حيث يتفقون على خاصية «الواقعية» رغم اختلافهم – هو أنّ المصطلح يحتاج إلى مزيد من الإيضاح، على الأقل لأنّ استخدامه دون كفاءة باعتباره ميزة محدّدة للرواية قد ينطوي على إيحاءٍ مؤذٍ بأنّ كل الكتّاب والأشكال الأدبية السابقة قد سعوا خلف الأوهام.

يرتبط مصطلح «الواقعية» بروابط متينة مع مدرسة الواقعيين الفرنسيين. وقد شهد عام ١٨٣٥ أول استخدام للمصطلح «Réalism» كتوصيف جمالي، وذلك في الإشارة إلى ما في رسومات رمبرانت من vérité humaine. ★ باعتبارها مناقضة للـ ..idéalité poétique. ★★ في الرسم الكلاسيكي – الجديد؛ ثم تكرّس فيما بعد كمصطلح أدبي على وجه الخصوص بتأسيس صحيفة Réalism عام ١٨٥٦، والتي حرّرها ديورانتي.(١)

ولسوء الحظ سرعان ما فقدت هذه الكلمة كثيراً من جدواها في السجالات الحادة بشأن الشخصيات «الوضيعة» والنزعات اللاأخلاقية المزعومة لدى فلوبير وأتباعه. وبالنتيجة، أصبحت «الواقعية» تستخدم في المقام الأول كنقيض «للمثالية» وهذا المعنى، والذي هو عملياً انعكاس لموقف خصوم الواقعية الفرنسية طبع بطابعه كثيراً من الكتابات النقدية والتاريخية عن الرواية. فقد تمّ اعتبار ما قبل تاريخ الرواية نوعاً من الصلة المستمرة بين كل القصّ السابق الذي صوّر الحياة الوضعية، وهكذا تمّ اعتبار القصة التي تكشف أن الشهوة الجنسية أقوى من الأحزان الزوجية قصة «واقعية» ؛ وكذلك الحكاية الخرافية أو البيكارسكية.★★★ لأنها تعطي الدوافع الاقتصادية أو الجنسيّة مكان الصدارة من حيث حضورها في السلوك البشري. ومن المنطلق ذاته تم اعتبار روائيي القرن الثامن عشر الإنجليز ومعهم فيورتييه، وسكارون، وليساج في فرنسا، بمثابة الذروة في هذا التقليد: وتم ربط «واقعية» روايات ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ بقوة مع حقيقة أنّ مول فلاندرز لصّة، وباميلا منافقة، وتوم جونز زانٍ.

بيد أنّ في هذا الاستخدام «للواقعية» خللاً خطيراً يتمثّل في حجب ما قد يكون السمة الأصيلة الأبرز للشكل الروائي. فلو كانت الرواية واقعية لمجرد أنها نظرت إلى الحياة من جانبها الأسوأ، فإنها ليست حينئذ إلا رومانساً مقلوباً ؛ لكنها حاولت في الحقيقة أن تصور كل تنوّعات التجربة الإنسانية، لاتلك الملائمة لمنظور أدبي واحد محدد وحسب، وواقعية الرواية لاتكمن في نوعية الحياة التي تعرضها، وإنما في الطريقة التي تعرضها من خلالها.

وهذا، بالطبع، قريب جداً من موقف الواقعيين الفرنسيين أنفسهم، الذين أكّدوا أنّ ما يفرّق رواياتهم عن التصورات الأكثر تملّقاً للإنسانية والتي قدّمتها السنَن codes الجمالية والاجتماعية والأدبية السائدة، هوكونها نتاجاً لتمحيص في الحياة أكثر علمية وتجرّداً عن الأهواء مما كان سائداً في السابق، ومع أنه ليس صحيحاً أنّ هذا المثل الأعلى من الموضوعية العلمية مرغوب، أو ممكن التحقّق عملياً، لكن يبقى ذا دلالة

★ بالفرنسية في النص الأصلي: واقعية إنسانية.
★★ بالفرنسية في النص الأصلي: مثالية شعرية.
★★★ الحكاية البيكارسكية: نوع من القصة التي تصور حياة المحتالين والمتشردين والأفاقين وهي أسبانية الأصل.

عظيمة أن الواقعيين الفرنسيين في جهودهم الأولى المؤازرة للجنس الجديد باتجاه إدراك غاياته وطرائقه، لفتوا الانتباه إلى قضية أثارتها الرواية كما لم يثرها أي شكل أدبي آخر– إشكالية التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه. وهذه إشكالية إبستمولوجية أساساً، ومن هنا إمكانية إيضاح طبيعة الواقعية في الرواية على أفضل وجه، سواء في بداية القرن الثامن عشر أو بعد ذلك، من خلال الاستعانة بأولئك المعنيين والمتخصصين في تحليل المفاهيم، الفلاسفة.

(١)

من خلال مفارقة سوف لن تُدهش إلا المبتدئ، يبدو مصطلح «الواقعية» في الفلسفة منطبقاً تماماً على نظرة للواقع مناقضة كلياً للنظرة الشائعة – أي يبدو منطبقًا على النظرة التي حملها الواقعيون السكولاستيون★ (المدرسيون) في العصور الوسطى والتي مفادها أنَّ الكلّيات، أو القيم، أو المجردات هي «الواقع» الحقيقي، وليس الموضوعات المحدّدة، الملموسة، والتي تدركها الحواس. ويبدو هذا، للوهلة الأولى، دون جدوى هنا، إذْ أنّ الحقائق العامة لاتوجد في الرواية، أكثر من أي جنس أدبي آخر، إلا .Postres ★★ ؛ لكن الغرابة في وجهة نظر الواقعية السكولاستية تخدم على الأقل في لفت الانتباه إلى ميزة في الرواية متشابهة مع المعنى الفلسفي المتغيّر «للواقعية» اليوم: فالرواية نشأت في العصر الحديث، هذا العصر الذي انفصل توجّهه الذهني العام بصورة حاسمة عن موروثه الكلاسيكي والقروسطي من خلال رفضه – أو على الأقل محاولة رفضه – للكليّات. (٢)

تنطلق الواقعية الحديثة من موقف مفاده أن الفرد يمكنه اكتشاف الحقيقة عن طريق حواسه: وهو موقف يجد جذوره لدى ديكارت ولوك، وإن تكن صياغته الكاملة الأولى قد تمت على يد توماس ريد في منتصف القرن الثامن عشر. (٣) لكن من الواضح أن فكرة كون العالم الخارجي حقيقياً، وكون حواسنا تقدم لنا تقريراً صادقاً عنه، لا تلقي بحدّ ذاتها مزيداً من الضوء على الواقعية الأدبية ؛ إذْ أنّ كل شخص تقريباً، مهما يكن عمره، يُساق بطريقة أو بأخرى من خلال تجربته الخاصة إلى مثل هذا الاستنتاج عن العالم الخارجي، ولطالما تعرّض الأدب إلى نوع من الابتذال الابستمولوجي ذاته وأكثر من ذلك، أن العقائد المميِّزة للابستمولوجيا الواقعية، والسجالات التي اقترنت بها تركّزت بمعظمها وإلى حد بعيد على الطبيعة بحيث لم تؤثر كثيراً على الأدب وبالتالي، فإن ما أفادت منه الرواية في الواقعية الفلسفية لم يكن نوعياً ؛ بل هو بالأحرى المزاج العام للتفكير الواقعي، ومناهج البحث التي استخدمها، ونوعية الإشكالات التي طرحتها.

★ كانت المدرسة الواقعية السكولاستية والمدرسة الاسمية الوجه التاريخي لصراع المادية والمثالية داخل الفلسفة في القرون الوسطى المسيحية، وكان التيار الاسمي يمثل الجانب المادي لهذا الصراع، والتيار الواقعي يمثل الجانب المثالي. ذلك أن الواقعيين، وهنا المفارقة، كانوا يرون الوجود الواقعي العام والكليات، دون الخاص والجزئيات، في حين أن الاسميين كانوا على العكس ينفون وجود العام والكليات ويثبتون الوجود الحقيقي للأشياء (الخاص، الجزئيات) ويقولون: إنه ليس للكليات من الوجود سوى الاسم فقط.

★★ باللاتينية في النص الأصلي: لاحقة لوجود الأشياء.

والمزاج العام للواقعية الفلسفية مزاج نقدي، معاد للتقليد، ومجدِّد ؛ ويقوم منهجها على دراسة محدّدات التجربة من خلال الباحث الفرد المتحرر، نظرياً على الأقل، من وطأة الافتراضات المسبقة والمعتقدات التقليدية ؛ كما تولي الواقعية الفلسفية أهمية خاصة لإشكالية الدلالة ؛ أي طبيعة التوافق بين الكلمات والواقع، وكل هذه السمات في الواقعية الفلسفية لها ما يشابهها من سمات مميّزة في الشكل الروائي، وهذه التشابهات تلفت الانتباه إلى النوع المميزّ من التوافق بين الحياة والأدب والذي ينطوي عليه النثر القصصي منذ روايات ديفو وريتشاردسون.

(أ) إن عظمة ديكارت هي في المقام الأول عظمة المنهج، وعظمة الإصرار على الشكّ في كل شيء، وتبعاً للافتراض الحديث الذي قدّمه في مؤلفاته **مقالة في المنهج** (١٦٣٧) **وتأمّلات** فإن الوصول إلى الحقيقة يفْهَم باعتباره شأناً فردياً تماماً، ومستقلاً منطقياً عن تقاليد التفكير السابق، بل ويتّم عبر نبذ هذه التقاليد.

والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس تماماً هذا التوجّه الفرداني والمجدِّد. أما الأشكال الأدبية السابقة فقد عكست النزعة السائدة لثقافاتها واعتبرت الانسجام مع الممارسة التقليدية أعظم محكّ للحقيقة: فحبكات الملحمة الكلاسيكية وملحمة عصر النهضة، على سبيل المثال، نهلت من القديم أو الخرافة، وكان يحُكْم على جدارة معالجة المؤلّف انطلاقاً من نظرة إلى التنميق الأدبي مُسْتَمدّة من الموديلات المقبولة في هذا الجنس. أما أول وأشدّ تحدٍّ تواجهه هذه التقليدية الأدبية فقد أطلقته الرواية، التي كان معيارها الأساسي هو الإخلاص للتجربة الفردية– التي هي فريدة دوماً وجديدة بالتالي. وهكذا فإن الرواية هي الحامل الأدبي المنطقي لثقافة أضفتْ، في القرون القليلة الأخيرة، قيمة جديدة تماماً على الأصالة وعلى الجدّة، وبذلك كانت جديرة باسمها.★

يؤكّد هذا على الاعتبارات الجديدة لبعض المصاعب النقدية التي تستحضرها الرواية. فعندما نحكم على عمل من جنس آخر، غالباً ما يكون فهم موديلاته هاماً وأساسياً أحياناً، وغالباً ما يستند تقييمنا وإلى حدّ بعيد على تحليلنا لبراعة المؤلّف في التمكّن من الأعراف الشكلية الملائمة. أما الرواية، من جهة أخرى، فيسوؤها أن تكون محاكاةً لعمل أدبي آخر بأي شكل من الأشكال، وسبب ذلك أن مهمة الروائي الأساسية هي نقل انطباع الإخلاص للتجربة الإنسانية، وبالتالي فإنّ الالتفات إلى أية أعراف شكلية قَبْليّة لايمكن إلا أن يعرّض نجاحه للخطر. وما يلْمَس غالباً من غياب للشكل في الرواية، عند مقارنتها مع التراجيديا والقصيدة الغنائية، مثلاً، ربما كان نابعاً من أنّ افتقار الرواية للأعراف الشكلية هو الثمن الذي يتوجّب عليها تأديته لقاء واقعيتها.

لكن غياب الأعراف الشكلية في الرواية ليس مهماً إذا ما قورن برفضها للحبكات التقليدية والحبكة، بالطبع، ليست شأناً بسيطاً، وليس سهلاً أبداً تحديد درجة أصالتها ؛ لكن المقارنة العامة والموجزة بالضرورة بين الرواية والأشكال الأدبية السابقة تكشف عن افتراق هام، فديفو وريتشاردسون هما أول كاتبين عظيمين في أدبنا لم يستمدّا حبكاتهما من الميثولوجيا، أو التاريخ، أو الأسطورة، أو الأدب السابق. وقد افترقا في هذا عن تشوسر، وسبنسر، وشكسبير، وملتون، مثلاً، الذين اعتادوا، شأن كتّاب اليونان وروما، على استخدام الحبكات

★ إن كلمة Novel الرواية لها في الوقت ذاته، معنى الجدة والشيء الجديد.

التقليدية ، وقد فعلوا ذلك، في التحليل الأخير، لأنهم تبنّوا المنطلق السائد لعصرهم والذي مفاده: مادامت الطبيعة مطلقة وثابتة لاتتغير، فإنّ سجلاّتها المدوّنة، سواء كانت كتباً مقدّسة، أو أساطير، أو كتب تاريخ، تشكّل ذخيرة كاملة للتجربة الإنسانية.

بقيت وجهة النظر هذه تجد من يعبّر عنها حتى القرن التاسع عشر ؛ فقد استخدمها خصوم بلزاك، مثلاً، للسخرية من اشغاله بالواقع المعاصر، سريع الزوال، بنظرهم. ولكن في الوقت ذاته، ومنذ النهضة فصاعداً، كان هنالك نزوع متنامٍ باتجاه إحلال التجربة الفردية محلّ التقليد الجمعي باعتبارها الحكَم الأول والأخير للواقع ؛ وشكّلت هذه النقلة جزءاً هاماً من الأرضية الثقافية لنشوء الرواية.

وليس دون دلالة أنّ الاتجاه المناصر للأصالة لقي أول وأشدّ تعبير عنه في انجلترا، وفي القرن الثامن عشر، ففي هذه الفترة بالذات اكتسبت كلمة «أصيل» معناها الحديث، من خلال قلبٍ دلالّي موازٍ للتغيّر في معنى «الواقعية» فقد رأينا أن «الواقعية» ، التي كانت تشير إلى الإيمان القروسطي بواقع الكليّات، أضحت تشير إلى إيمان بالإدراك الفردي للواقع عن طريق الحواس: وبالمثل، فإن مصطلح «أصيل» الذي عنَتْ به العصور الوسطى «موجود منذ الأزل» صار يعني «غير مشتق، مستقل، مباشر» ؛ وفي **كتاب تكّهنات حول الإنشاء الأصيل**. (١٧٥٩) والذي فتح عهداً جديداً احتفى إدوارد يونغ بريتشاردسون معتبراً إياه «عبقرياً أخلاقياً بقدر ما هو أصيل»(٤)، واستخدم الكلمة كتعبير ذي معنىً إطرائي «للجِدّة أو النضارة في الشخصية أو الأسلوب».

إن استخدام الرواية للحبكات غير التقليدية هو تجلٍّ باكر ومستقل. لهذا التأكيد. فديفو، مثلاً حين بدأ بكتابة القصة لم يهتم بالنظرية النقدية السائدة في زمنه، والتي كانت ماتزال منحازة إلى استخدام الحبكات التقليدية ؛ وبدلاً من ذلك، أتاح لنظامه السردي أن يجري عفوياً منطلقاً من إحساسه الخاص بما يمكن لأبطاله أن يفعلوه. ولقد دشّن بفعله هذا اتجاهاً هاماً وجديداً في القصّ: فإحضاع الحبكة كلياً لنمط السيرة الذاتية كان جريئاً في التأكيد على أولويّة التجربة الفردية في الرواية مثلما كان **كوجيتو** ديكارت جريئاً في الفلسفة★.

وبعد ديفو، واصل ريتشاردسون وفيلدنغ بأسلوبيهما المختلفين تماماً ما أضحى ممارسةً معتادةً في الرواية، أي استخدام الحبكات غير التقليدية، سواء المبتكرة كلياً أو المستندة جزئياً إلى حادث معاصر، دون أن نزعم أنّ أياً منهما قد حقّق بصورة كاملة ذلك التداخل للحبكة، والشخصية، والثيمة الأخلاقية الناشئة والذي نجده في الأمثلة الأرقى لفن الرواية. لكن يجب أن لاننسى أن المهمة لم تكن سهلة، خاصةً في زمن حيث المنفذ الأدبي المتاح للخيال الخلاّق كان يكمن في انتزاع النموذج الفرديّ ودلالته المعاصرة من حبكةٍ لم تكن جديدة في ذاتها.

(ب) كان لابدّ أن يتغيّر الكثير في تقاليد القصّ إلى جانب الحبكة قبل أن تتمكّن الرواية من تجسيد الإدراك الفردي للواقع بحرية مثل حرية المنهج عند ديكارت ولوك الذي أتاح لتفكيرهما أن ينبع من حقائق الوعي القريبة. وكان لابدّ للرواية من وضع أبطال الحبكة ومسارح أفعالهم ضمن منظور أدبي جديد: صارت

★ كوجيتو ديكارت هو مقولته الشهيرة «أنا أفكر، فأنا موجود».

الحبكة تتم عبر بشر محددين وفي ظروف محددة، لا كما كان شائعاً في السابق، عبر أنماط بشرية مجردة وعلى أرضية محددة مسبقاً من قبل العرف الأدبي الملائم.

وكان هذا التغيّر الأدبي مشابها لرفض الكلّيات والإلحاح على الجزئيات الذي ميّز الواقعية الفلسفية وربما كان أرسطو سيتفق مع افتراض لوك الأساسي، الذي مفاده أن الحواس هي التي «تدْخل أفكاراً محددة، وتؤثث الحجرة الفارغة للعقل». (٥) ولكن ليتابع مؤكداً أن التمحيص في حالات محددة قليل الأهمية بحد ذاته ؛ والمهمة الفكرية الحقيقية للإنسان هي حشد قواه صد جريان الإحساس الخالي من المعنى، وتحقيق معرفة بالكلّيات التي تشكّل وحدها الواقع الجوهري الذي لايتغيّر(٦) ولقد أضفى هذا التأكيد التعميمي على معظم الفكر الغربي حتى القرن السابع عشر تشابهاً قوياً بما يكفي ليطغى على مافي هذا الفكر من فروقات كثيرة أخرى، وبالمثل، فإن بركلي عندما أكّد عام ١٧١٣ أنّ «**كل موجود محدّد**» (٧)، كان يعلن عن الاتجاه الحديث المعاكس والذي أعطى الفكر الحديث منذ ديكارت وحدة الرؤية والمنهج.

وهنا، مرةً أخرى، كانت الاتجاهات الجديدة في الفلسفة والميزات الشكلية المتصلة بها في الرواية مناقضة للنظرة الأدبية السائدة. ففي أوائل القرن الثامن عشر كان التقليد الأدبي مايزال محكوماً بتفصيل كلاسيكي شديد للعام والكلّي: وبقي الموضوع الملائم للأدب **quod semper quod ubique**★ **abomnibus creditum est**وهذا التفصيل أفصح عنه بصورة خاصة الاتجاه الأفلاطوني – الجديد، الذي كان قوياً دوماً في الرومانس، والذي حظي بأهمية متزايدة في النقد الأدبي وفي علم الجمال عموماً. فشافتسبري مثلاً، في كتابه **مقالة في حرية الظُرف والفكاهة** (١٧٠٩) عبّر عن نفوره الشديد من المدرسة الواقعية في الفكر بسبب التحديد **particularity** في الأدب والفن خاصة: «إن تنوع الطبيعة يميّز كل ما تشكّله من خلال سمة أصيلة محدّدة ؛ وهذه السمة، إذا ما روقبت على نحو صارم، نجد أنها تظْهِر الموضوع وكأنه مغاير لكل ما يوجد في العالم بقربه. لكن هذا يدفع الشاعر الجيد والرسام الجيد إلى البحث المضني عمّا يحول دون ذلك. فهما يمقتان التدقيق، ويخشيان الفرادة» (٨) يتابع «ليست لدى الرسام المقتصر على رسم الوجوه إلا القليل مما يشترك به مع الشاعر، وإنما هو، مثل المؤرخ المحض، ينسخ مايراه، ويرسم بدقة كل ملمح، وعلامة فارقة» ؛ ويستنتج بثقة أن «الأمر مختلف بالنسبة لرجال الابتكار والتصميم».

رغم خاتمة شافتسبري الجذابة، إلا أن الاتجاه الجمالي النقيض والمناصر للتحديد سرعان مابدأ يؤكّد وجوده، وكان ذلك، إلى حدٍ بعيد، نتيجة لتطبيق منظور هوبز ولوك السيكولوجي على إشكالات الرواية. ولعل لورد كاميس هو الناطق الأول والأكثر صراحةً باسم هذا الاتجاه. ففي كتابه **عناصر النقد** (١٧٦٢) أوضح قائلاً «ليس للتعابير العامة والمجرّدة أي أثر طيب في أي عمل من أجل التسلية، لأن الصور لايمكن تشكيلها إلا من الموضوعات المحدّدة» (٩) ؛ وتابع معلناً أن روعة شكسبير تكمن، على عكس الاعتقاد السائد، في أن «كل مافي وصفه محدّد، كما في الطبيعة».

وفي هذه القضية، كما في قضية الأصالة، أرسى ديفو وريتشاردسون الاتجاه الأدبي المميّز للشكل الروائي قبل أن يتوفر لهذا الشكل أية مؤازرة من النظرية النقدية بوقت طويل، وحتى إن لم يكن الجميع

★باللاتينية في النص الأصلي: ما هو موضع إيمان جميع البشر في جميع الأمكنة والأزمنة.

متفقين مع كاميس على أن «كلّ» ما في وصف شكسبير محدّد ؛ إلا أن تحديد الوصف اعتُبرَ على الدوام سمة أساسية مميّزة لطريقة السرد في روبنسون كروزو وباميلا. ولقد وصفت السيدة باربولد عبقرية ريتشاردسون، وهي أول من كتب سيرته، بلغة مشابهة لتلك التي تشكّلت باستمرار في السجال المحتدم بين التعميم الكلاسيكي –الجديد والتحديد الواقعي. أما سِرْ حوشوا رينولد فقد عبّر عن أرثوذكسيته الكلاسيكية –الجديدة بتفضيله «الأفكار العامة والعظيمة» في الرسم الإيطالي على «الصدق الحرفي و... الدقة المتناهية في تفاصيل الطبيعة والتي نادراً ما يتّم تعديلها» لدى المدرسة الدانماركية[١٠] ؛ في حين كان الواقعيون الفرنسيون، ويحب ألاّ ننسى ذلك، قد تبعوا الـ **vérite humaine** عند رمبرانت، وليس الـ **idéalite poétique** لدى المدرسة الكلاسيكية. والسيدة باربولد أشارت بدقة إلى موقف ريتشاردسون في هذا الصراع حين كتبت أن لديه «دقّة اللمسات الأخيرة لرسام دانماركي... مكتفٍ بإنتاج آثاره من خلال التدقيق الصبور». [١١] فديفو وريتشاردسون أهملا ازدراء شافتسبري، ومثل رمبرانت كانا مكتفيين بكونهما «مجرد رسامي وجوه ومؤرّخين».

لكن مفهوم التحديد الواقعي هو ذاته مفهوم عام نوعاً ما ويحتاج إلى شرح ملموس، ولكي يكون هذا الشرح ممكناً لابدّ أولاً من تعيين العلاقة بين التحديد الواقعي وبعض الأوجه النوعية في تقنية السرد. وهناك اثنان من هذه الأوجه لهما أهمية خاصة في الرواية– التشخيص **characterization**، وعرض الخلفية : **presentation of background**–حيث من المؤكد أن الرواية تميّزت عن الأجناس الأخرى وعن أشكال القصّ السابقة من خلال حجم الاهتمام الذي أولته إلى كلٍ من فَرْدَنَة شخصياتها والعرض المفصّل لبيئاتهم.

(جـ) فلسفياً، تحولت المقاربة المحدّدة للشخصية إلى إشكالية تعريف الشخص الفردي. وما إن أضفى ديكارت أهمية فائقة على السيرورات الفكرية ضمن وعي الفرد، حتى لفتت الإشكاليات الفلسفية المتعلقة بالهوية الشخصية مقداراً عظيماً من الانتباه. ففي انجلترا، مثلا، تناظر في هذه القضية كل من لوك، بيشوب بتلر، بركلي، هيوم، وريد، ووصل جدالهم حتى صفحات صحيفة **The Spectator**[١٢]

والتوازي، هنا، بين تقاليد التفكير الواقعي والابتداعات الشكلية للروائيين الأوائل واضح: كل من الفلاسفة والروائيين صبّوا على الفرد المحدّد انتباهاً أعظم مما كان سائداً في السابق. وبما أن اهتمام الرواية الشديد بتحديد الشخصية. هو بحدّ ذاته مسألة كبيرة فسوف نقتصر على واحد فقط من جوانبها اليسيرة: الطريقة التي يكشف بها الروائي عن نيّته في تقديم الشخصية باعتبارها فرداً محدّداً من خلال تسميتها بذات الطريقة التي تتم بها تسمية الأفراد المحددين في الحياة العادية.

منطقياً، ترتبط إشكالية الهوية الفردية على نحو وثيق مع الوضعية الأبستمولوجية لأسماء العلم، ذلك أنّ أسماء العلم، كما يقول هوبز: «لا تحمل إلى العقل إلا شيئاً واحداً فقط ؛ أما الكلّيات فتستدعي أي شيء من بين الكثير»[١٣] ولأسماء العلم في الأدب ذات الوظيفة التي تؤدّيها في الحياة الاجتماعية تماماً: فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي. لكن هذه الوظيفة لم تترسّخ في الأدب إلا مع الرواية.

وبالطبع، فقد كان للشخصيات في الأشكال الأدبية السابقة أسماؤها ؛ لكن نوعية الأسماء

المستخدمة عملياً تبيّن أن المؤلف لم يكن يحاول توطيد شخصياته باعتبارها كينونات متفردنة تماماً. ولقد توافقت المبادئ النقدية الكلاسيكية ومبادئ عصر النهضة في ممارستهما الأدبية على تفضيل إما الأسماء التاريخية في سياق مجموعة ضخمة من التوقعات المتشكلة مسبقاً في الأدب السابق، أكثر مما وضعتها في سياق الحياة المعاصرة. وحتى في الكوميديا، حيث لم تكن الشخصيات تاريخيةً في العادة بل مبتكَرة، افترض بالأسماء أن تكون «مميَّزة»، كما يقول أرسطو(١٤)، وقد بقيت هكذا حتى بعد فترة طويلة من نشوء الرواية.

أما الأنماط الباكرة من النثر القصصي فقد نزعت أيضاً إلى استخدام أسماء العلم المميّزة، أو غير المحدّدة وغير الواقعية ؛ وهي أسماء كانت تدلّ إما على صفات محددة، كما في أعمال رابليه، سدني، وبنيان، أو تشتمل على تضمينات غريبة، أو قديمة، أو أدبية تستبعد أية إشارة إلى الحياة الواقعية والمعاصرة، كما في أعمال ليلي، وأفرابن، والسيدة مانلي. وما يدلّ على التوجيه الأدبي المسبق والتقليدي لأسماء العلم هو حقيقة وجود الاسم وحده عادةً– السيد بادمان أو إيوفيوس– بينما تغيب الكنية عن شخصيات القصة، بخلاف البشر في الحياة العادية.

أما الروائيون الأوائل فقد حققوا قطيعة حادة مع التقليد ؛ وسمّوا شخصياتهم بطريقة تشير إلى أنهم معدودون بمثابة أفراد محددين في البيئة الاجتماعية المعاصرة ومع أن استخدام ديفو لأسماء العلم هو استخدام عرَضيّ وفي بعض الأحيان متناقض ؛ إلا أنه نادراً ما يطلق أسماء تقليدية أو وهمية – مع استثناء وحيد، روكسانا، وهم اسم مستعار له مايبرّره تماماً ؛ إلا أن لمعظم شخصياته الرئيسية مثل روبنسون كروزو ومول فلاندرز أسماء وكنى كاملة وواقعية. وواصل ريتشاردسون هذه الممارسة، لكنه كان أكثر دّقة وأطلق على شخصياته الرئيسية كلها، بل وعلى معظم شخصياته الثانوية، أسماء وكنى محدّدة. كما واجه إشكالية ثانوية لكنها ليست قليلة الشأن في كتابة الرواية، وهي: كيف تكون الأسماء ملائمة بدقة وموحية، وفي الوقت ذاته مماثلة للأسماء الواقعية العادية. وهكذا تمّ التحكم بما ينطوي عليه اسم باميلا من تضمينات رومانسية عن طريق الكنية الشائعة أندروس ؛ كما أن كلاريسا هارلو وروبرت لوفليس.★ هي من نواح عديدة أسماء ملائمة ؛ وفي الواقع إن كل أسماء العلم تقريباً لدى ريتشاردسون، من السيدة **سنكلير** حتى سِر تشارلز **غراندسيون**، تبدو أسماء حقيقية، وفي الوقت ذاته مناسبة لشخصيات حامليها.

أما فيلدنغ فقد عمّد شخصياته، كما أشار ناقد مجهول، «لا بأسماء فانتازية فخمة، بل بأسماء ذات لواحق عصرية، مع أنها تشير نوعاً ما إلى الشخصية في بعض الأحيان»(١٥). وهكذا، فإن أسماء مثل هارت فري، أو أول ورثي، و بسكوير هي بالتأكيد نسخ معصرنة من الاسم النمطي، مع أنها معقولة تماماً ؛ بل إن اسم وسترن أو توم جونز ليدلّ بقوة على أن عين فيلدنغ كانت على النمط السائد بقدرما كانت على الفرد المجدّد. وهذا لايتعارض، على أية حال، مع الجدل الراهن الذي يقرّ عموماً بوجود افتراق في ممارسة فيلدنغ للتسمية، بل في رسمه الكامل لشخصياته، عن المعالجة المعتادة لهذه المسائل في الرواية، وليس كما رأينا في حالة ريتشاردسون ؛ حيث لامكان في الرواية لأسماء العلم غير الملائمة للشخصية المعنية: على ألاّ تكون هذه الملاءَمة ضارة بالوظيفة الأساسية للاسم. وهي أن يرمز إلى أنّ الشخصية معدودة كشخص محدّد لا

★هذه الأسماء تشتمل على كلمات لها معان محددة بالإنجليزية مما يجعلها موحية باتجاه محدد، فمثلا إن اسم لوفليس هو تركيب من كلمة Love والمقطع Lace الشبيه من حيث اللفظ بالمقطع Less، بحيث يصبح معنى لوفلس «غير المحب».

كنمط.

ويبدو أن فيلدنغ قد حقق ذلك في روايته الأخيرة، **إميليا**، حيث لم يظهر تفضيله الكلاسيكي – الجديد للأسماء النمطية إلا في شخصيات ثانوية مثل جستس ثراشر، والكولونيل بوندوم، بينما أطلق على كل الشخصيات الرئيسية– آل بوث، الآنسة ماتيوس، والكولونيل جيمس، السيرجنت أتكنسون، الكابتن ترنت، والسيدة بينيت، مثلاً– أسماء عادية ومعاصرة. وعلاوة على ذلك، فإن هنالك بعض الأدلة على أن فيلدنغ، مثل بعض الروائيين اللاحقين، أخذ هذه الأسماء عشوائياً من قائمة مطبوعة بأسماء أشخاص عاصروه– فكل الكنى التي أوردناها منذ قليل كانت موجودة في قائمة أسماء المشتركين في طبعة الفوليو (١٧٢٤) لكتاب جلبير برنيت **تاريخ عصره الخاص**، وهي الطبعة التي عرف أن فيلدنغ كان يقتنيها[١٦].

وسواء أكان الأمر كذلك أم لا، فمن المؤكد أن فيلدنغ قدّم تنازلات هامة ومتزايدة للتقليد الذي باشره ديفو وريتشاردسون في إطلاق أسماء عادية ومعاصرة على شخصياتهما. ورغم أن بعض روائيي أواخر القرن الثامن عشر، مثل سموليت، وستيرن، لم يتقيّدوا بهذا التقليد على طول الخط، إلا أنه تكرّس كجزء من تقاليد الشكل الروائي، وكما أشار هنري جيمس بصدد كاهن ترولوب الخصب السيد كويفرفل[١٧]، فإن الروائي لايستطيع إلاّ أن يقطع مع التقاليد وإلاّ دمّر إيمان القارئ بالواقع الحرفي للشخصية المعنية.

(د) عرّف لوك الهوية الشخصية بأنها هوية الوعي عبر سيرورة الزمن ؛ فالفرد متّصل بهويته المستمرة عبر ذاكرته المتشكّلة من الأفكار والأفعال السابقة[١٨]. وتابع هيوم هذا التعيين لمصدر الهوية الشخصية في ذخيرة ذكرياتها قائلاً: «لو لم تكن لدينا ذاكرة، لما كان لدينا أية فكرة عن السببية، ولاعن تعاقب تلك السلسلة من الأسباب والنتائج، والتي تشكّل ذاتنا وشخصيتنا».[١٩] وهذه النظرة مميزة للرواية ، وكثير من الروائيين، من ستيرن إلى بروست، جعلوا موضوعهم سر الشخصية كما هي محدّدة بتداخل وعيها الذاتي في الماضي مع هذا الوعي في الحاضر .

والزمن مقولة أساسية في مقارنة أخرى متعلقة بإشكالية تعريف فردية.★ موضوع ما، ولو أنها لا تمسّ جوهر القضية مباشرة فقد أقرّ لوك «مبدأ الوجود الفردي». وقصد به مبدأ الوجود في **محلّ** من المكان والزمان: وكتب أن الأفكار «تصبح مجردة بانفصالها عن ظروف الزمان والمكان»،[٢٠] وبالتالي لا تصبح محددة إلاّ عندما تتعين هذه الظروف. وبالطريقة ذاتها، فإن شخصيات الرواية لايمكن فردنتها إلا إذا وضعت على أرضية المكان والزمان المحددين.

أثرت نظرية أفلاطون بعمق على كل من الفلسفة والأدب في اليونان وروما. ومفاد هذه النظرية أن الصور أو المثل هي الواقع الحقيقي القائم خلف الأشياء الملموسة للعالم الزائل. وفهمت هذه الصور على أنها لازمنية وثابتة لاتتغير.★★، وهكذا عكست المنطلق الأساسي لحضارتهما عموماً وهو أن ما من شيء حدث

★بشأن كلمة فرد individual أو مشتقاتها العديدة التي مرت وستمر كثيراً في هذا الكتاب، أشير إلى أنني تعاملت معها على النحوالتالي.
individual فرد، فردي، individuality فردية، individualism فردانية، individuation وجود فردي، تفردن -individual
istفردايي، :individualizatiom فردنة، تفريد..

★★ إن أفلاطون لايعلن بصورة محددة أن المثل لازمنية، ولكن نظرية أرسطو في (Metaphysics BKxii, ch.6)، تشكل أساس كل منظومته الفكرية المتعلقة بالمثل. [إيان واط].

أو يمكن أن يحدث إذا كان جوهره الأساسي مرتبطاً بجريان الزمن. وهذا المطلق مناقص كلياً للنطرة التي ظهرت منذ عصر النهضة، والتي نطرت للزمن، لاعلى أنه بعْد حاسم من أبعاد العالم المادي وحسب، بل والقوة المشكلة للتاريخ الإنساني الفردي والجمعي.

لم تَسِم الرواية ثقافتنا بأي شيء أكثر مما وسمتها بالطريقة التي عكست من خلالها هذا التوجّه المميّز للفكر الحديث. ويرى إ. م. فورستر أنّ «رسم الحياة من خلال الزمن» هو الدور المميز الذي أضافته الرواية إلى الانشغال الأدبي القديم برسم «الحياة من خلال القيم»[٢١]؛ أما من منظور شبنغلر فقد نشأت الرواية من حاجة الإنسان الحديث «فوق التاريخي» إلى شكل أدبي جديد قادر على التعامل مع «الحياة ككل»[٢٢]؛ بينما رأى نورثروب فراي مؤخراً أنّ «اتحاد الزمن والإنسان الغربي» هو الميزة المحدّدة للرواية قياساً بالأجناس الأخرى[٢٣].

وهكذا نكون قد بحثنا آنفاً جانباً واحداً من جوانب الأهمية التي أسبغتها الرواية على البعد الزمني: أي قطيعتها مع التقاليد الأدبية السابقة التي استخدمت قصصاً لازمنية كي تعكس حقائق أخلاقية ثابتة، لكن الرواية تميزّت أيضاً عن معظم القصّ السابق باستخدام حبكتها للتجربة الماضية باعتبارها سبباً للفعل Action الراهن: وهكذا تحلّ الرابطة السببية الفاعلة من خلال الزمن محلّ اتكال السرد السابق على المظاهر الكاذبة والمصادفات، الأمر الذي أضفى على الرواية بنية متماسكة إلى حد بعيد. ولعل الجانب الأشدّ أهمية هو التأثير على تشخيص إلحاح الرواية على سيرورة الزمن. والمثال الأبرز والأكثر تطرفاً بهذا الشأن هو رواية تيار الوعي التي تهدف إلى تقديم شاهد مباشر على ما يحدث في عقل الفرد تحت تأثير جريان الزمن؛ مع أن الرواية عموماً اهتمت بتطور شخصياتها في سياق الزمن أكثر من أي جنس أدبي آخر. وأخيراً، فإنّ تصوير الرواية المفصّل لشؤون الحياة اليومية يستند إلى تغلّبها على البعد الزمني: وقد أشارت. هـ. غرين إلى أن الكثير من حياة الإنسان يبقى بعيداً عن متناول التمثّل الأدبي بسبب بطء هذا التمثّل[٢٤]؛ لكن قرب الرواية من نسيج التجربة اليومية يعتمد مباشرة على استخدامها مقياساً زمنياً مميّزاً يفوق بدقته كل المقاييس التي استخدمت في السرد سابقاً.

من المؤكّد أن دور الزمن في الأدب القديم، والقروسطي، وأدب النهضة يختلف كثيراً عن دوره في الرواية. وعلى سبيل المثال، فإن حصر الفعل Action في التراجيديا ضمن أربع وعشرين ساعة، مثلاً، وهي وحدة الزمن الشهيرة، ينطوي على إنكار لأهمية البعد الزمني في الحياة البشرية؛ وهذا الحصر كان يتم انطلاقاً من نظرة العالم الكلاسيكي إلى الواقع باعتباره موجوداً في الكليّات اللازمنية، وذلك يعني أن من الممكن فضّ حقيقة هذا الوجود في مدى يوم كما في مدى العمر كله. وتكشف التشخيصات الشهيرة للزمن على شكل مركبة مجنّحة أو حصّادة ضارية عن نظرة مماثلة من حيث الجوهر. فهي تركّز الانتباه، لاعلى جريان الزمن، بل على حقيقة الموت السرمدية الطاغية؛ ودورها هو ترشيم وعينا بالحياة اليومية بحيث نكون مستعدين لمواجهة الأبدية. ويتشابه هذان التشخيصان مع التعاليم القائلة بوحدة الزمن في أنهما لاتاريخيان أساساً، كما أنهما متوافقان بالقدر ذاته مع الأهمية الثانوية المضفاة على البعد الزمني في معظم

الأدب السابق على الرواية.

وعلى سبيل المثال، فإن إحساس شكسبير بالماضي التاريخي يختلف إلى حدّ بعيد عن الإحساس الحديث.. فالطروادبون، والرومان، والبلانتا جينيون ★ والتودوريون.★★ لا أحد منهم بعيد في الزمن بحيث يكون مختلفاً عن حاضر شكسبير أو عن بعضهم البعض. وشكسبير يعكس في هذا رؤية عصره. فقد توفي قبل ثلاثين سنة من ظهور كلمة«anachronism» ★★★ لأول مرة في اللغة الإنجليزية[٢٥]، وكان مايزال قريباً جداً من التصور القروسطي للتاريخ، حيث تندفع عجلة الزمن أبداً، ومهما تكن الفترة، على الـ«**Exempla**»★★★★الملائم ذاته.

ترافقت هذه النظرة اللاتاريخية مع غياب واضح للاهتمام الدقيق واليومي بالإطار الزمني، وهذا الغياب هو ماجعل ترسيمة الزمن في عديد من مسرحيات شكسبير ومسرحيات معظم أسلافه منذ أسخيلوس وصاعداً، أمراً مربكاً للمحرّرين والنقّاد اللاحقين. أما الموقف من الزمن في القصّ السابق فمشابه تماماً ، حيث توضح سلسلة الأحداث في متّصل **continuum** من الزمان والمكان مجرّد تماماً، ولا يعطى للزمان إلا أهمية ضئيلة كعامل في العلاقات البشرية، وقد لاحظ كولردج «الانقلاب العجيب والغياب الكامل» لأي مكان أو زمان محدّدين في **Faerie Queen** [٢٦] كما أن البعد الزمني في قصص بنيان الرمزية أو رومانسياته البطولية مبهم أيضاً وغير محدّد.

على أية حال، سرعان مابدأ الإحساس الحديث بالزمن يتخلّل كثيراً من مجالات التفكير. وشهدت أواخر القرن السابع عشر ظهور مزيد من الدراسات الموضوعية للتاريخ وبالتالي تعمق الإحساس بالفارق بين الماضي والحاضر[٢٧]. وفي الوقت ذاته قدّم كل من نيوتن ولوك تحليلاً جديداً لسيرورة الزمن[٢٨] ؛ فأصبحت أبطأ بكثير وأكثر ميكانيكية ومميّزة بدقة كافية لقياس سقوط الأجسام أو تعاقب الأفكار في العقل.

ولقد انعكست هذه التأكيدات الجديدة في روايات ديفو، وقصّه هو أول قصّ يقدم لنا لوحة للحياة الفردية من منظور واسع باعتبارها سيرورة تاريخية جارية على أرضية من الأفكار والأفعال العابرة.ومع أن مقاييس الزمن في رواياته متناقضة أحياناً، وغير منسجمة مع إطارها الزماني والمكاني المفترض، إلا أن مجرد ظهور هذه الاعتراضات هو بحدّ ذاته ما تناله هذه الطريقة التي تجعل القارئ يشعر أن الشخصيات متجذّرة في البعد الزمني. فنحن لم نفكّر في إبداء مثل هذه الاعتراضات الجدّية على **أركاديا** لسدني أو **رحلة الحاج** لبنيان ؛ حيث ما من دليل كافٍ على واقعية الزمن كي نشعر بهذه التناقضات. أما ديفو فقد قدّم لنا هذا الدليل. فهو في أفضل أعماله، يقنعنا تماماً بأن سرده حاصل في مكان وزمان محددين، وما يبقى في ذاكرتنا من رواياته يتشكّل إلى حد بعيد من هذه اللحظات المتحققة في حيوات شخصياته بصورة مفعمة بالحيوية، وهي لحظات ضعيفة الارتباط ببعضها البعض بحيث لا تشكّل منظوراً سيرّياً مقنعاً. وهكذا يتكون لدينا إحساس بالهوية الشخصية الموجودة باستمرار لكنها تتغير بفعل تراكم التجربة.

★ نسبة إلى الأسرة التي حكمت إنجلترا من ١١٥٤ – ١٤٨٥.

★★ نسبة إلى الأسرة التي حكمت إنجلترا من ١٤٨٥ – ١٦٠٣.

★★★ مفارقة تاريخية.

★★★★باللاتينية في النص الأصلي: النمط، المثال.

أما عند ريتشاردسون، فهذه السمة موجودة بصورة أقوى وأكثر اكتمالاً. فقد كان مهتما جداً بأن يموضع أحداث سرده كلها في ترسيمة زمنية مفصّلة لم يسبقه إليها أحد: ففي مطلع كل رسالة يخبرنا عن اليوم، وحتى عن الساعة ؛ وهذا بدوره يعمل كإطار موضوعي للتفصيل الزمني الأوسع في الرسائل ذاتها—فهو يخبرنا، مثلاً، أنّ كلاريسا ماتت يوم الخميس، ٧ أيلول، الساعة ٦,٤٠ بعد الظهر. كما أن استخدام ريتشاردسون لشكل الرسائل يولّد لدى القارئ إحساساً دائماً بمشاركته العملية في الفعل الذي كان حتى ذلك الحين لايضاهى في اكتماله وكثافته. ولقد أدرك ريتشاردسون، كما كتب في تقديمه لرواية **كلاريسا**، إن ما يلفت الانتباه إلى أبعد حد هو «الأوضاع الحرجة... وما يمكن أن نسميه صوراً وانعكاسات **فورية**» ؛ وفي العديد من المشاهد تمّ إبطاء سرعة السرد من خلال وصف دقيق لما هو شديد القرب من وصف التجربة العملية. وقد حقّق ريتشاردسون للرواية في هذه المشاهد ما حققته للسيما تقنية د. و. غريفث «التقريب» : إضافة بعدٍ جديد إلى تمثّل الواقع.

أما فيلدنغ فقد قارب إشكالية الزمن في رواياته انطلاقاً من وجهة نظر أكثر سطحية وتقليدية فهو في **شاميلا** يصبّ ازدراءه على استخدام ريتشاردسون لفعل المضارع: «السيدة جيرفيز وأنا في السرير للتّو، والباب ليس مقفلاً ؛ إذا جاء سيدي —ods - bobs !! سمعه قادماً عند الباب. وكما ترى فأنا أكتب مستخدماً المضارع، كما يقول بارسون وليم. حسناً، إنه الآن في الفراش بيننا ...[٢٩]» وفي **توم جونز** أشار إلى نيّته في أن يكون انتقائياً أكثر من ريتشاردسون بكثير فيما يتعلّق بتعامله مع البعد الزمني. «نحن عازمون... على مواصلة طريقة أولئك الذين يعملون على كشف ثورات البلدان، بدلاً من تقليد المؤرخ المضجر غزير الإنتاج، الذي يعتقد أن عليه، كي يحافظ على انتظام سلسلة، ملْء أكبر قدر من الورق بتفاصيل الشهور والسنين التي لم يحصل خلالها ما يستحق الذكر، شأنها شأن تلك العهود الفذّة التي قدّمت أعظم المشاهد على مسرح البشرية»[٣٠] لكن رواية **توم جونز**، على أية حال، أدخلت أحد التجديدات الهامة إلى المعالجة القصصية للزمن. إذْ يبدو أن فيلدنغ استخدم تقويماً، والتقويم يرمز إلى نشر الإحساس الموضوعي بالزمن من خلال الطباعة: فكل أحداث روايته تقريباً، ماعدا استثناءات قليلة، متماسكة كرونولوجياً.★، لامن حيث علاقتها ببعضها، وبالزمن الذي تستغرقه كل مرحلة من رحلة الشخصيات العديدة من القرية الغربية إلى لندن، وحسب، بل أيضاً من حيث علاقتها بالاعتبارات الخارجية مثل أوجه القمر الملائمة والجدول الزمني للتمرد. المناصر لآل ستيوارت عام ١٧٥٤ ، سنة الفعل المفْتَرضة في الرواية[٣١].

(هـ) في السياق الراهن، كما في كثير غيره، المكان هو القرين الضروري للزمان. وفي المنطق، الفرد حالة محددة تعرف بالإشارة إلى نظيرين: المكان والزمان وفي علم النفس، كما أشاركولردج، فكرتنا عن الزمان «مندمجة دوماً مع فكرة المكان»[٣٢] علاوة على أننا لا نفْصل بين البعدين، وذلك لمقاصد عملية، وما يؤكد ذلك هو أن كلمتي «present» و«minute» يمكن أن تشيرا إلى أيٍ من البعدين ؛ ويبيّن الاستبطان.★★ أننا لا نستطيع بسهولة تصور أية لحظة محددة من الوجود دون وضعها في سياقها المكاني أيضاً.

تقليدياً، كان المكان مبهماً ومجرّداً شأن الزمان في التراجيديا، والكوميديا، والرومانس. فشكسبير ،

★ الكرونولوجيا: ترتيب الأحداث وفق تسلسلها الزمني أو تعيين تواريخها الدقيقة.

★★ الاستبطان introspection: فحص المرء أفكاره ودوافعه ومشاعره.

كما يخبرنا جونسون، «لم يهتم بتمييز الزمان والمكان»(٣٣) ؛ كما أن **أركاديا** سدني لم يكن لها أي مكان تقطنه مثل بوهيمي من العهد الإليزابيثي. ومع أن الرواية البيكارسكية، وروايات بنيان، تشتمل على مقاطع كثيرة من الوصف الحيوي والطبيعي المحدّد ؛ إلا أنها مقاطع عرضية ومتناثرة ويبدو أن ديفو هو من بين كتّابنا أول من تصوّر سرده كله باعتباره حاصلاً في بيئة طبيعية فعلية، ومع أن اهتمامه بوصف المحيط مايزال متقطّعاً ؛ إلا أنّ التفاصيل الحيوية العرضية تكْمل التضمين المتواتر لسرده وتدفعنا إلى الربط بين روبنسون كروزو ومول فلاندرز وبيئتيهما بقوة أكبر بكثير مما في شخصيات القصّ السابق. ونحن نلاحظ صلابة الإطار الزماني والمكاني على نحو مميّز في معالجة ديفو للموضوعات القابلة للحركة في العالم المادي: ففي مول فلاندرز هناك الكثير من الكتّان والكثير من الذهب الواجب عدّه، أما جزيرة روبنسون كروزو فمليئة بقطع الثياب والخردة الجديرة بأن تُذْكَر.

ومرة أخرى، يحتلّ ريتشاردسون مكان الصدارة في تطور تقنية السرد الواقعي، ماضياً بالعملية شوطاً أبعد. فبينما لاينال المشهد الطبيعي عنده إلا قليلاً من الوصف، نجد أن انتباهاً شديداً يوجّه إلى الداخل في كل مكان من رواياته: فأماكن سكنى باميلا في لنكولن شاير وفي بدفورد شاير هي سجون حقيقية، وهنالك وصف بالغ التفصيل لقصر غراند سيون، كما أن بعض الوصف في **كلاريسا** يبزّ براعة بلزاك في جعل إطار الرواية قوة فاعلة منتشرة– وهكذا يصبح قصرها ولو بيئة طبيعية أخلاقية حقيقية مرعبة.

أما فيلدنغ فقد كان هنا أيضاً، بعيداً عن التحديد الذي نجده لدى ريتشاردسون. فهو لايقدم لنا أي داخل كامل، كما أن وصفه المتكرر للمناظر الطبيعية تقليدي جداً. ومع ذلك فإن **توم جونز** تصوّر أول قصر قوطي في تاريخ الرواية(٣٤): كما أن فيلدنغ مهتم بطبوغرافيا.★ الفعل في روايته شأن اهتمامه بكرونولوجيا هذا الفعل ؛ فكثير من الأمكنة على طريق توم جونز إلى لندن مذكورة بالاسم، كما يشار إلى الموقع الدقيق لبعض الأمكنة من خلال أنواع أخرى من الدلائل.

وعموماً، ومع أنه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يعادل الفصول الافتتاحية لرواية **الأحمر والأسود** أو لرواية **الأب غوريو**، هذه الفصول التي تدلّ مباشرة على الأهمية التي كرسها ستاندال وبلزاك للبيئة في تصويرها الشامل للحياة، إلا أن السعي خلف الصدق قاد ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ لأن يدشنوا «وضع الإنسان كلياً في محيطه الطبيعي» الأمر الذي يشكل بالنسبة لآلن تات القوة المميّزة للشكل الروائي(٣٥) ؛ كما أن المدى الواسع الذي تعاقبوا عليه لم يكن آخر العوامل التي ميّزتهم عن كتّاب القصة السابقين والتي تكشف أهميتهم في التقليد الروائي.

(و) كل الميزات التقنية المتعددة للرواية والموصوفة أعلاه تسهم في تعزيز هدف يتقاسمه الروائيون والفلاسفة– إنتاج معانٍ تشكّل معياراً صادقاً لتجارب الأفراد العملية. وينطوي هذا الهدف على كثير من الافتراقات الأخرى. عن تقاليد القصّ السابق فضلاً عن تلك التي ذكرت من قبل. ولعلّ أكثرها أهمية، تعديل الأسلوب النثري بحيث يبدي سيماء الصدق الكامل، الأمر الذي يرتبط صميمياً بواحد من التأكيدات المنهجية للواقعية الفلسفية.

★ الطبوغرافيا: الوصف المفصل أو الرسم الدقيق للأماكن وسماتها السطحية.

سرعان ما وجدت الواقعية الحديثة ذاتها في مواجهة إشكالية الدلالة، تماماً كما كان الأمر بالنسبة للشكّية الاسمية حيال اللغة، إذ بدأب تقوض الموقف الذي اتخذه الواقعيون السكولاستيون من الكلّيات فما كل الكلمات تمثّل موضوعات واقعية، و أنها لاتمثّلها بالطريقة ذاتها، ولهذا، واجهت الفلسفة إشكالية اكتشاف الأساس المنطقي للكلمات. ولعلّ الفصول الأخيرة من كتاب لوك **مقالة في الفهم البشري** هي الدليل الأهم لهذا الاتجاه في القرن السابع عشر. لكن كثيراً مما قيل في هده الفصول بشأن الاستخدام المناسب للكلمات لايمس كتلة الأدب الضخمة، إذْ أن البلاغة، كما يقول لوك بأسى، «مثل الجنس اللطيف»، تنطوي على خداع ممتع[٣٦]. ومن الشائق، من جهة أخرى، أن نلاحظ أن بعض «مساوئ اللغة» التي يفصّلها لوك، كاللغة المجازية مثلاً، هي سمة متكررة في الرومانسيات، إلا أنها أكثر ندرة في نثر ديفو وريتشاردسون مما لدى أي كاتب قصة سابق.

لم يكن التقليد السابق في القص معنيا أصلاً بالتوافق بين الكلمات والأشياء، بل بالجماليات السطحية التي يمكن إضفاؤها على الوصف والفعل من خلال البلاغة. وكان هيليودوروس في **إيثيوبيكا** قد أسس تقليد التنميق اللساني في الرومانسيات الإغريقية، وتواصل هذا التقليد في التأنّق اللفظي لدى ليلي وسدني وفي الأفكار المعقدة أو الـ Phébus عند لاكالبرنييه ومادالين دي سكوديري. ومع أن كتّاب القصة الجدد نبذوا التقليد القديم في مزج الشعر مع نثرهم، وهو التقليد الذي كان متّبعاً حتى في الأعمال السردية المكرّسة كلياً لرسم الحياة الوضعية كما في ساتيركون لبيترونيوس، إلا أنهم واصلوا استخدام اللغة كمصدر للمتعة، لاكمجرد واسطة مرجعية.

وبالطبع، لم يكن لدى التقليد النقدي الكلاسيكي عموماً أي ولع بالوصف الواقعي غير المزخرف الذي يستلزم استخدام اللغة باعتبارها واسطة مرجعية وحسب. وعندما قدّم العدد التاسع من The Tatlerعمل سويفت «وصف الصباح» على أنه العمل الذي جرى فيه المؤلّف «على طريق جديدة تماماً، ووصف الأشياء كما تحصل»، فإن ذلك كان سخرية وتهكماً. إذْ كان الافتراض الضمني لدى الكتّاب والنقّاد المثقفين هو أن براعة المؤلّف تظهر، لا في التقريب الذي يجعل الكلمات متوافقة مع الأشياء التي تشير إليها، وإنما في الحساسية الأدبية التي يعكس أسلوبه من خلالها الزخرف اللساني الملائم لموضوعه. ولذا، من الطبيعي أن نلتفت إلى الكتّاب ممن هم خارج حلقة الحصافة بحثاً عن أمثلتنا الأبكر من السرد القصصي المكتوب بنثر يقتصر تماماً تقريباً على الاستخدام الوصفي والإشاري للغة. ومن الطبيعي أيضاً أن يكون كل من ديفو وريتشاردسون قد هوجما من قبل كثير من الكتّاب المثقفين جداً في عصرهما بسبب طريقتهما الخرقاء وحتى غير الصحيحة في الكتابة.

لقد اقتضت مقاصدهما الواقعية شيئاً مغايراً تماماً للطرز المقبولة في النثر الأدبي. وكان التوجه نحو نثر سهل وواضح في أواخر القرن السابع عشر قد فعل الكثير لصياغة طراز من التعبير أكثر تكيّفاً مع الرواية الواقعية مما كان قبلاً ؛ وذلك في وقت بدأت فيه نظرة لوك تنعكس في نظرية الأدب– مثلاً، حرّم جون دينيس اللغة المجازية في حالات محددة على أساس أنها غير واقعية: «ليس هنالك أبداً أي نوع من اللغة المجازية يمكنه أن يكون لغة البلاء. وإذا ما شكا أحدهم مستخدماً التشبيه، فإنني إما أضحك أو أنام»[٣٧]. ومع ذلك بقي النثر الأغسطي.★ أدبياً إلى حد بعيد بحيث يصعب أن يكون الصوت الطبيعي لمول فلاندرز وباميلا

★ متعلق بالعهد الكلاسيكي المحدث في انجلترا.

أندروس: ورغم أن نثر أديسون، أو سويفت، مثلاً، هو بسيط ومباشر، إلا أن اقتصاده المنظّم ينزع إلى الإيجاز الشديد بدلاً من النقل الكامل لما يصفه

ولذلك. فإن علينا أن ننظر إلى القطيعة التي اجترحها ديفو وريتشاردسون مع المبادئ المقبولة والسائدة للأسلوب النثري، لا كمجرد زوبعة عابرة، بل هي الثمن الذي كان عليهما تأديته لتحقيق راهنية النصّ وتقريبه مما يصفه. وهذا التقريب هو عند ديفو مادي بصورة رئيسية، أما عند ريتشاردسون فهو وجداني أساساً، لكن نشعر عند كليهما أن غاية الكاتب الوحيدة هي جعل الكلمات تقدم لنا الموضوع بكل خصوصيته الملموسة، بصرف النظر عن الثمن المتوجب دفعه من تكرار وجمل اعتراضية أو إسهاب أما فيلدنغ فلم يقطع مع تقاليد الأسلوب النثري الأغسطي أو النظرة الأعسطية. ولكن يمكن الجدل مع ذلك إن كان هذا يقلّل من صِدق أعماله السردية. فبقراءتنا توم جونز لانتصور أننا نسترق السمع إلى سر جديد للواقع؛ إذْ سرعان ما يعْلمنا النثر أن عمليات السبر هذه قد أنجزت منذ زمن بعيد، وأنّ علينا توفير هذا الجهد، والتزود بدلاً من ذلك بنقلٍ مغربَل ومصنّفٍ للمكتشفات.

إنه لتناقض غريب هنا. فمن جهة أولى طبق ديفو وريتشاردسون على نحو لاهوادة فيه وجهة النظر الواقعية في اللغة والبناء النثري، وبذلك خسرا القيم الأدبية الأخرى.. ومن جهة ثانية، فإن مزايا فيلدنغ الأسلوبية تتضارب مع تقنيته كروائي، لأن الانتقائية الواضحة في رؤيته تهشّم قناعتنا بواقعية النقل، أو على الأقل تصرف انتباهنا عن محتوى النقل إلى براعة الناقل. ويبدو أن هنالك ضرباً من التعارض المتأصّل بين القيم الأدبية القديمة والراسخة وبين تقنية السرد المميّزة للرواية.

ويمكن الإشارة إلى هذا من خلال المقارنة مع القصّ الفرنسي، فالنظرة النقدية الكلاسيكية الفرنسية، بإلحاحها على التنميق والاقتضاب، لم تواجه أي تحدٍ حتى مجيء الرومانسية؛ ولهذا السبب، جزئياً، يقف القصّ الفرنسي من **الأميرة دي كليف** إلى **الصلاتْ الخطرة** خارج التقليد الأساسي للرواية. ونظراً لما في هذا القصّ من نفاذ سيكولوجي وبراعة أدبية، فإننا نشعر أنه مفرط في أسلوبيته بحيث يصعب تصديقه. وفي هذا المجال تشكّل مدام دي لافاييت وكودرلوس دي لاكلوس القطبين النقيضين لديفو وريتشاردسون، اللذين يعمل إسهابهما الشديد بمثابة الضامن لصدق نقلهما، ويستهدف نثرهما على وجه الحصر ما اعتبره لوك غاية اللغة الحقيقية، «نقل معرفة بالأشياء»[٣٨]. كما أن رواياتهما ككل لم تدع أكثر من كونها نسْخاً للحياة الواقعية– وبكلمات فلوبير، **Le réel ecrit.**★

ويتضح، إذاً، أن وظيفة اللغة في الرواية هي وظيفة مرجعية أكثر بكثير مما في الأشكال الأدبية الأخرى؛ فهذا الجنس يعمل من خلال العرض الشامل أكثر مما يعمل من خلال التكثيف المنمق وهذه الحقيقة تفسر كون الرواية أكثر الأجناس تحمّلاً للترجمة، وكون كثير من الروائيين العظماء، من ريتشاردسون وبلزاك إلى هاردي ودستويفسكي، يكتبون بشكل فجّ، وبعامية صرفة أحياناً، كما تفسّر كون الرواية أقلّ حاجة من الأجناس الأخرى للشرح والتعليق التاريخي أو الأدبي – إذْ يضطرها تقليدها الشكلي إلى التجهّز بحواشيها الخاصة.

★بالفرنسية في النص الأصلي: الواقع مكتوباً.

(٢)

تحدثنا عن تشابهات كثيرة بين الواقعية في الفلسفة والواقعية في الأدب. لكن هذه التشابهات لا تعني أنهما الشيء ذاته ، فالفلسفة شيء والأدب شيء آخر. وهذه التشابهات لاتستند بأي حال من الأحوال على التسليم بأنّ التقليد الواقعي في الفلسفة كان سبباً لواقعية الرواية. أما أن يكون هنالك بعض التأثير فهذا أمر وارد تماماً، خاصةً عبر لوك، الذي تحلّلت أفكاره كل مكان من المناخ الفكري للقرن الثامن عشر. وإذا كان هنالك أية علاقة سببية مهمة فهي علاقة غير مباشرة: ومن الواجب النظر إلى كل من التجديد الفلسفي والتجديد الأدبي كظاهرتين متوازيتين لتغيير أشمل– التحول السريع في الحضارة الغربية منذ النهضة والذي استبدل بصورة العالم الموحّد في العصور الوسطى صورةً أخرى مغايرة تماماً– وهي صورة تقدّم البشر باعتبارهم مجموعاً متطوراً أو متبايناً من الأفراد المحدّدين ذوي التجارب المحدّدة في أزمنة محددة وأمكنة محددة.

وعلى أية حال، نحن معنيون هنا بتصوّر أكثر تحديداً بكثير، إلى أي مدى يساعدنا التشابه مع الواقعية الفلسفية في عزل وتحديد طراز السرد المتميّز في الرواية؟ وهذا الأخير هو، كما ألمحنا، جماع التقنيات الأدبية التي تتّبع بواسطتها محاكاة الرواية للحياة الإنسانية تلك السبل المقرّة من قبل الواقعية الفلسفية في محاولتها التحقق من الحقيقة ونقلها، فهذه السبل غير مقتصرة على الفلسفة بأي حال من الأحوال، بل اتُّبعت في الحقيقة حيثما تمّ بحث العلاقة بين نقل حدث ما والواقع. ومن هنا، لعل السُّبل التي تتّبعها مجموعة أخرى من اختصاصيي الابستمولوجيا تكثّف جيداً أسلوب الرواية في محاكاة الواقع، هذه المجموعة هي هيئة المحّلفين في المحكمة، فتوقعات هؤلاء تتطابق، في نواحٍ عديدة، مع توقعات قارئ الرواية، كلاهما يبغي معرفة «كل تفاصيل» الحالة المعنية– وزمان ومكان حدوثها ؛ وكلاهما لابدّ أن يقتنع بهويات الأطراف المعنية، ويرفضان كل دليل عن شخص يدعى سر توبي بيلش أو السيد بادمان –فما بالك «بكلو» الذي ليس له كنية و«شائع كما الهواء» كما أنهما ينتظران من الشاهد أن يحكي القصة «بكلماته هو». وهكذا، فإن هيئة المحلفين تتبنى «النظرة الظرفية للحياة» والتي اعتبرها ت. هـ. غرين النظرة المميِّزة للرواية[٣٩].

يمكن أن ندعو الطريقة السردية التي تجسّد الرواية بواسطتها هذه النظرة الظرفية للحياة: الواقعية الشكلية. شكلية ؛ لأن مصطلح واقعية لايشير هنا إلى أية تعاليم أو غايات أدبية، بل فقط إلى مجموعة من السُبل السردية الشائع وجودها معاً في الرواية، والنادر في الأجناس الأخرى، بحيث يمكن أن نعتبرها مطابقة للشكل ذاته. والواقعية الشكلية، في الحقيقة، هي التجسيد السردي لمنطلق تبنّاه ديفو وريتشاردسون حرفياً، لكنه كامن في الشكل الروائي عموماً، وهذا المنطلق، أو العُرْف الأساسي، هو أن الرواية تقرير مفصّل صادق عن التجربة الإنسانية، ولذلك فإنها مُلْزَمة بإشباع قارئها بتلك التفاصيل المتعلقة بفردية أبطال القصة، وتفاصيل أزمنة وأمكنة أفعالهم، ويتم تقديم هذه التفاصيل من خلال استخدام مرجعي للغة أوسع بكثير مما هو شائع في الأشكال الأدبية الأخرى.

والواقعية الشكلية، بالطبع، مثل يمين الشهادة، مجرد عُرْف ؛ ومامن سبب لأن يكون نقلها للحياة البشرية التي تقدّمها أكثر صدقاً من النقل الذي تقدّمه أعراف متنوعة جداً في الأجناس الأدبية الأخرى. وسيماء الصدق المطلق في الرواية تبرّر التشوش في هذا المجال ؛ فنزوع بعض الواقعيين والطبيعيين إلى تجاهل

أن النسخ الدقيق للواقع لاينتج بالضرورة عملاً صادقاً فعلاً أو ذا قيمة أدبية باقية، هو المسؤول جزئياً عن الكراهية واسعة الانتشار للواقعية وكل أعمالها الرائجة اليوم. لكن هذه الكراهية تعزّز بدورها التشوش النقدي إذ تسوقنا إلى الخطأ المقابل ؛ ومن هنا يجب ألاّ ندع لمعرفتنا ببعض مواطن الضعف في مقاصد المدرسة الواقعية أن تحجب عنّا إلى أي مدى واسع استثمرت الرواية، عند جويس كما عند زولا، تلك الوسائل التي سميناها الواقعية الشكلية كما يجب ألاّ ننسى أنّ الواقعية الشكلية، مع أنها ليست سوى عُرف، لها فضائلها الخاصة، مثل كل الأعراف الأدبية. فهنالك فروقات هامة في درجة محاكاة الأشكال الأدبية المختلفة الواقع ؛ والواقعية الشكلية في الرواية تتيح محاكاةً للتجربة الفردية الموضوعة في بيئتها الزمانية والمكانية أكثر راهنية ومباشرة مما في الأشكال الأدبية الأخرى وبالتالي فإن أعراف الرواية تتطلّب من القراء أقلّ مما تتطلب معظم الأعراف الأدبية ؛ وهذا ما يفسّر كون غالبية القراء في القرنين الأخيرين وجدوا في الرواية الشكل الأدبي الذي يشبع بقوة رغباتهم في توافق محكم بين الحياة والفن. وفوائد هذا التوافق الحميم والتفصيلي بين الرواية والحياة الواقعية والذي تقدّمه الواقعية الشكلية لاتقتصر على تعزيز شعبية الرواية، بل تتعلّق أيضاً بخصائصها الأدبية المميّزة، كما سنرى.

إن الواقعية الشكلية، بمعناها الأدق، لم يكتشفها ديفو أوريتشاردسون، وإنما طبقّاها وحسب على نحو أكمل بكثير من ذي قبل. فهوميروس، مثلاً، وكما أشاركارليل[٤٠]، يقاسمها «صفاء البصيرة» الرائع الذي تجلى في الوصف «المفصّل، المسهب، والدقيق على نحو محبّب» الذي تزخر به أعمالهما ؛ كما أنّ مقاطع كثيرة في القصّ التالي لهرميروس من **الحمار الذهبي إلى أوكازين ونيكوليت**، ومن تشوسر إلى بنيان، تعرض الشخصيات وأفعالها وبيئاتها بتفصيل صادق، شأنه في أية رواية من القرن الثامن عشر. لكن يبقى هنالك فارق هام: فهذه المقاطع نادرة نسبياً عند هوميروس وفي النثر القصصي القديم، وواقعة خارج الجوّ السردي ؛ كما أن البناء الأدبي ككل لم يكن موجّهاً باتجاه الواقعية الشكلية على نحو متّسق، فضلا عن أن الحبكة التقليدية بعيدة الاحتمال غالباً، كانت في صراع مباشره مع منطلقات الواقعية الشكلية وحتى عندما كان الكتّاب السابقون يتبنّون هدفاً واقعياً تماماً، كما فعل الكثير من كتّاب القرن السابع عشر، فإنهم لم يسعوا خلفه من كل قلوبهم. وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن لاكالبرنييه وريتشارد هيدوغرمليشوسن وبنيان وأفرابن وفورتييه[٤١]، كلهم أكّدوا أن قصصهم حقيقية تماماً ؛ لكن أيمانهم التمهيدية هذه ليست أكثر إقناعاً من تلك الأيمَان المشابهة تماماً التي نجدها في معظم الأعمال عن سير القدّيسين في العصور الوسطى. كما أن الغاية المرجوّة لم تكن في أي من تلك الحالات مستوعبة جيداً وبعمق بحيث تفضي إلى نبذ كامل لكل الأعراف غير الواقعية المتحكمة بهذا الجنس.

لأسباب سنحددها في الفصل القادم، كان ديفو وريتشاروسون، بشكل لم يسبقهما إليه أحد، متحررين من الأعراف الأدبية التي قد تتعارض مع مقاصدهما الأساسية، كما أنهما تبنيا مقتضيات الصدق الأدبي بوعي زائد. وهكذا لم يستطع لامب أن يكتب عن أي قصّ سابق ماكتبه عن قصّ ديفو، وبلغة مشابهة تماماً لما كتبه هازلت عن ريتشاردسون.★، «إنه مثل تلاوة الأدلّة في محكمة عادلة».[٤٢] ويبقى موضع تساؤل إن كان هذا حسناً بحد ذاته ؛ إذْ يصعب على ديفو وريتشاردسون حماية شهرتهما مالم يكن

★ «إنه يطلق واصفا كل موضوع وكل إجراء، وكأنما كل شيء يُقدّم بمثابة دليل من قبل شاهد عيان» Lectures on The English Comic writers [إيان واط]. (New York, 1845,P.138).

لهما علينا حقوق أخرى أعظم. وعلى أية حال، مامن شكّ في أن قدرة تطور الطريقة السردية على خلق مثل هذا الانطباع، هي في حدّ ذاتها أوضح تجلٍّ لذلك التحول الهام في النثر القصصي الذي نسمّيه رواية ؛ كما أن أهمية ديفو وريتشاردسون التاريخية تستند في المقام الأول على تلك الفجائية وذاك الاكتمال في إحداثهما لما يُعْتَبر حدّاً أدنى مشتركاً في جنس الرواية ككل، الواقعية الشكلية.

(١) See Bernard Weinberge, French Realism: The Critical Reaction 1830 - 1870 (London, 1937), p. 114.

(٢) See R. I. Aaron The Theory of Universals (Oxford, 1952), pp. 18 - 41.

(٣) See S. Z. Hasan, Realism (Cambridge, 1928), Chs 1 and 2.

(٤) Works (1773), v, 125, See also Max Scheler, Versuche Zu einer Soziologie des Wissens (München and Leipzig, 1924), pp. 104 ff., Elizabeth L. Mann, "The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750 - 1800",po, XVIII (1939), pp. 97 - 118.

(٥) Essay Concerning Human Understanding (1690), I, Ch. 2, Sect. XV.

(٦) See Posterior Analytics, BK I, Ch. 24, Bk II, Ch.19

(٧) First Dialogue between hylas and Philonous, 1713 (Berkeley, Works, ed. Luce and Jessop (London, 1949), II, 192).

(٨) Pt IV, Sect. 3.

(٩) 1763 ed., III, pp. 198 - 90

(١٠) Idler, No. 79 (1759). See also Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of The Theories of Generality and Particularity", PMLA, IX (1945), PP. 161 - 74.

(١١) Corrospondence of Samuel Richardson, 1804, I, CXXXVII. For Similar Comments by Comtemporary French readers, see Joseph Texte, Jean - Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature (London, 1899), pp. 174 - 5.

(١٢) NO. 578 (1714).

(١٣) Leviathan (1651), Pt 1, Ch. 4.

(١٤) Poetics, Ch. 9.

(١٥) Essay on The New Species of Writing Founded by Mr Fielding (1751), p. 18. This whole question is treated more fully in my "The Naming of Characters in Defoe, Richardson, and Fielding", RES, XXV (1949), pp. 322 - 38.

(١٦) See Wilbur L. Cross, History of Henry Fielding (New Haven, 1918), I, pp. 342 - 3.

(١٧) Partial Portraits (London, 1888), p. 118.

(١٨) Human Understamding, BKI II, Ch 27, Sects ix, x.

(١٩) Treatise of Haman Nature, BK 1, Pt 4, sect, vi

(٢٠) Human Understanding, BK III, Ch. 3, Sect. vi

(٢١) Aspests of The Novel (London, 1949), PP. 29 - 31.

(٢٢) Decline of The West, Trans. Atkinson (London, 1928), I, pp. 130 - 31.

(٢٣) "The Four Forms of Fiction", Hudson Review, II (1950), p. 596.

(٢٤) "Estimate of The value and Influence of Works of Fiction in Modern Times"(1862), Works, ed. Nettleship (London, 1888, III, P. 36.

(٢٥) See Herman J. Ebeling, "The Word Anachronism", MLN, I II (1937), PP. 120 - 21.

(٢٦) Selected Works, ed. Potter (London, 1933), P. 333.

(٢٧) See G. N. Clarke. The Later Stuarts, 1660 - 1714 (Oxford, 1934), PP. 362 - 6. René Welleck, The Rise of English Literary History (Chapel Hill, 1941), Ch. 2.

(٢٨) See especially Ernst Cassirer, "Raum und Zeit", Das Erkenntnisproblem... (Berlin, 1922 - 3). II, PP. 339 - 74.

(٢٩) Letter 6.

(٣٠) BK 11, Ch 1.

(٣١) As was shown by F. S. Dickson (Cross, Henry Fielding, 11, PP. 189 - 93).

(٣٢) Biographia Literaria, ed. Shaw Cross (London, 1907). I, P. 87.

(٣٣) Preface" (1765), Johnson on Shakespeare, ed. Raleigh (London, 1908), PP. 21 - 2.

(٣٤) See Warren Hunting Smith, Architecture in English Fiction (New Haven, 1934), ,P. 65.

(٣٥) Techniques of Fiction, in Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920 - 1951, ed Aldridge (New York, 1952), P. 41.

(٣٦) BK. 111, Ch. 10. Sects. XXX iii- XXXiV.

(٣٧) Preface, The Passion of Byblis, Critical Works, ed. Hooker (Baltimore, 1939 - 43), 1, P. 2.

(٣٨) Human Understanding, Bk 111, Ch 10, Sect. xxiii.

(٣٩) "Estimate", Works, III,P. 37.

(٤٠) "Burns", Critical and Miscellaneous Essays (New - York, 1899), I, PP, 276 - 7.

(٤١) See A. J. Tieje, "APeculiar Phase of The Theory of Realism in Pre - Richardsonian Prose - Fiction", PMLA, XXVii (1913), PP. 213 - 52.

(٤٢) Letter To Walter Wilson, 16 Dec. 1822, Printed in the Latter's Memoirs of The Life and Times of Daniel Defoe (London, 1830, III, P. 428).

الفصل الثاني

جمهور القرّاء ونشوء الرّواية

رأينا أن الواقعية الشكلية للرواية انطوت على قطيعة متعددة الجوانب مع التقليد الأدبي السائد. ومن بين الأسباب التي مكّنت من حدوث هذه القطيعة في انجلترا قبل أي مكان آخر وبصورة أكثر شمولاً، لابّد أن نولي أهمية خاصة للتغيّر في جمهور القرّاء في القرن الثامن عشر. ولقد أشار ليسلي ستيفن منذ زمن بعيد في كتابه **الأدب والمجتمع الإنجليزي في القرن الثامن عشر** إلى أنّ «الاتساع التدريجي في فئة القرّاء أثّر على تطور الأدب الموجّه إليهم»[1]، كما اعتبر نشوء الرواية، ونشوء الصحافة، مثالين بارزين لتأثير التغيرات الحاصلة في جمهور الأدب. وبما أن التحليل الكامل سيكون طويلاً إلى حد بعيد ويقصر، مع ذلك، عن الكمال في بعض النواحي الهامة، حيث المعطيات شحيحة وعسيرة التفسير، لذا، فإنّ ما أقدمه هنا ليس إلا معالجة مقتضبة وغير نهائية لبعض الصلات الممكنة بين التغيرات في طبيعة وتنظيم جمهور القرّاء وبين ولادة الرواية.

(١)

يعتقد كثير من دارسي القرن الثامن عشر أنه واحد من العهود التي تزايد فيها الاهتمام الشعبي بالقراءة بصورة ملحوظة. إلا أنّ جمهور القرّاء في القرن الثامن عشر يبقى أقلّ بكثير من حجمه هذه الأيام، مع أنه كان ضخماً قياساً بالعهود السابقة. وتقدّم الإحصاءات الدليل المقنع بهذا الصدد، دون أن ننسى أن كل التقديرات العددية المتاحة غير جديرة بالثقة في حدّ ذاتها فضلاً عن إشكاليتها عند التطبيق، وذلك بدرجات متفاوتة بين رقم وآخر.

أُجْرِيَ أول تقدير لحجم جمهور القراء في فترة متأخرة كثيراً من القرن الثامن عشر: حيث قدّره بروك بـ ٨٠,٠٠٠ في التسعينيات[2] وهذا قليل بالفعل، من أصل ستة ملايين على الأقل، وهو عدد السكان، كما يدلّ على أن الرقم كان أقلّ من ذلك في أوائل القرن وهي الفترة التي تهمنا أكثر. وهذا ما يشير إليه أيضاً الدليل الموثوق المتوفر بخصوص انتشار الصحف والدوريات: فالرقم الأول، وهو ٤٣,٨٠٠ نسخة مباعة أسبوعياً عام ١٧٠٤[3]، يشير إلى أنه كان هنالك أقلّ من مشترٍ واحد للصحف بين كل ١٠٠ شخص أسبوعياً؛ أما الرقم الآخر، وهو ٢٣,٦٧٣ نسخة مباعة يومياً عام ١٧٥٣[4]، فيدلّ على أن نسبة الجمهور المشتري للصحف إلى عدد السكان الإجمالي بقيت ضئيلة جداً، رغم تضاعف هذه النسبة ثلاث مرات

خلال النصف الأول من القرن. وحتى لوسلّمنا بدقة الرقم الكبير الذي أورده أديسون في The Spectator[٥] لعدد قراء النسخة الواحدة، وهو عشرون، يبقى الحدّ الأقصى للجمهور المشتري للصحف أقلّ من نصف مليون – أي واحد من بين كل أحد عشر من إجمالي عدد السكان ؛ ويبدو هذا الرقم مبالغاً فيه (وغير نزيه) ولعلّ النسبة الحقيقية ليست أكثر من نصف هذا الرقم، أو أقلّ من واحد في العشرين.

أما مبيعات الكتب الأكثر رواجاً في هذه الفترة فتدلّ على أن الجمهور المشتري للكتب لم يتجاوز عشرات الآلاف. كما أن معظم الأعمال الدينية القليلة جداً والتي تجاوزت مبيعاتها العشرة آلاف نسخة كانت كرّاسات متعلقة بالأحداث الجارية، مثل عمل جوناثان سويفت **سلوك الحلفاء** (١٧١١)، الذي بيع منه ١١,٠٠٠ نسخة[٦]، وعمل برايس **تأملات في طبيعة الحرية المدنية** (١٧٧٦) الذي بيع منه ٦٠,٠٠٠ نسخة خلال بضعة أشهر[٧]. أما أعلى رقم مسجّل وصل إليه عمل واحد فهو ١٠٥,٠٠٠ نسخة، بلغه عمل بيشوب شرلوك **رسالة من أسقف لندن إلى إكليروس وشعب لندن حول الزلازل الأخيرة** (١٧٥٠)[٨]، وهو كرّاس ديني مثير، تمّ توزيع الكثير من نسخه مجاناً لمقاصد تبشيرية. أما مبيعات الأعمال ذات القطع الكبير، غالية الثمن، فكانت أقل بكثير، وخاصة ذات الطابع غير الديني.

وتبقى الأرقام التي نستشف منها تزايد جمهور القرّاء أقلّ جدارة بالثقة من تلك التي تشير إلى حجم هذا الجمهور ؛ إلا أنّ رقمين من الأرقام الأقل ريبة يدلان على أنّ زيادة ملحوظة تماماً حصلت خلال هذه الفترة. ففي عام١٧٢٤ تأفّف صموئيل نيغوس، وهو صاحب مطبعة، من أن عدد آلات الطباعة في لندن تزايد إلى٧٠ آلة[٩] ؛ أما في عام ١٧٥٧ فقد قدّر صاحب مطبعة آخر، ستراهان، أن هنالك بين١٥٠ –٢٠٠ آلة طباعة «مستخدمة دون توقف»[١٠]. ويشير تقدير حديث لمعدّل نشر الكتب الجديدة سنوياً، بما فيها الكرّاسات، إلى زيادة في هذا المعدّل بلغت أربعة أضعاف تقريباً خلال القرن ؛ فالإنتاج السنوي من١٦٦٦ – ١٧٥٦ كان بمعدّل أقل من ١٠٠، أما بين١٧٩٢ –١٨٠٢ فكان بمعدّل ٣٧٢ كتاباً في السنة.[١١]

ولذا، يبدو أن جونسون حين تحدث عام ١٧٨١عن «أمّة من القرّاء»[١٢]. كان يضع نصب عينيه الوضع الناشئ بعد١٧٥٠ بصورة خاصة، وعلينا، حتى بالنسبة لهذه الفترة، ألاّ نأخذ عبارته بمعناها الحرفيّ: فالزيادة في جمهور القرّاء كانت ملحوظة بما فيه الكفاية بحيث تبرر مغالاته، لكن هذه الزيادة بقيت ضمن نطاق محدود تماماً.

إن نظرة سريعة وعامة إلى العوامل التي أثّرت في تركيب جمهور القرّاء سوف تبيّن لنا سبب بقاء هذا الجمهور قليلاً بالنسة للمقاييس الحديثة.

أول هذه العوامل وأوضحها هو انحصار معرفة القراءة في نطاق محدود جداً ؛ والمقصود هنا ليس معرفة القراء بمعناها في القرن الثامن عشر – معرفة اللغات والآداب الكلاسيكية، وخاصة اللاتينية – بل بمعناها الحديث، أي مجرد القدرة على القراءة والكتابة باللغة الأم. فحتى هذه كانت بعيدة كل البعد عن أن تكون عامة في انجلترا القرن الثامن عشر. وقد كتب جيمس لاكنغتون حوالي نهاية القرن: «أثناء توزيع الكرّاسات الدينية وجدت أن بعض المزارعين وأبناءهم، وثلاثة أرباع الفقراء أيضاً لايفكّون الحَرف»[١٣]: وهنالك العديد من الأدلّة التي تشير إلى أن كثيراً من المزارعين الصغار، وعائلاتهم، وغالبية العمال كانوا أميين تماماً، وحتى في المدن كانت شرائح معينة من الفقراء خاصة الجنود، والتّجار وغوغاء الشارع–

لا يفكّون الحرف.

وفي المدن، يبدو أن نصف الأمية كانت أكثر شيوعاً من الأمية الكاملة. خاصة في لندن: ويدل الانتشار العام لأسماء المتاجر بدلاً من الإشارات الرمزية على أن الاتصالات الكتابية كانت مفهومة لدى نسبة كبيرة من قاطني Ginlane بحيث تمكن مخاطبتهم من خلالها، وقد استوقف هذا الأمر الزائر السويسري كارل فيليب عام ١٧٨٢ والذي اعتبره شيئاً غريباً.(١٤)

ويبدو أن فرص تعلّم القراءة كانت متاحة بشكل واسع تماماً، رغم إشارة بعض المصادر إلى أن التدريس الشعبي كان متقطّعاً وغير منتظم في أحسن الأحوال. نادراً ما كان النظام التربوي موجوداً ؛ إلاّ أن شبكة متنوعة من المدارس الثانوية القديمة الوقفية★.، والمدارس الإنجليزية، والمدارس الخيرية، والمدارس غير الوقفية من مختلف الأنواع، خاصة المدارس قديمة الطراز التي تديرها سيدة، غطّت البلاد، ماعدا بعض المناطق الريفية النائية وبعض المدن الصناعية الجديدة في الشمال وفي عام ١٧٨٨، وهي أول سنة يتوفر عنها أرقام وافية، لم يكن في حوالي ربع الدوائر★★. في انجلترا أية مدرسة على الإطلاق وفي نصفها تقريباً لم يكن هنالك أية مدرسة وقفية(١٥). ولعل التغطية في الفترات السابقة من القرن كانت أقل من ذلك.

كان الدوام في هذه المدارس قصيراً جداً عادة وغير منتظم، ولذا لم يقدّم للفقراء أكثر من مبادئ القراءة وغالباً ما كان أبناء الطبقات الدنيا يغادرون المدرسة في سن السادسة أو السابعة، وإذا ماتابعوا فلبضعة شهور فقط حيث لاعمل في الحقول أو المصانع، أما تسديد الرسوم بين الأسبوعين الثاني والسادس وهو النمط السائد في المدارس الابتدائية والمدارس التي تديرها سيدة، فكان عبئاً ثقيلاً على الكثير من المداخيل، كما كان فوق طاقة مليون أو أكثر من الأشخاص العاديين ذوي المستوى البائس على طول الخط خلال القرن الثامن عشر(١٦). وبالنسبة لبعض هؤلاء، وخاصة في لندن والمدن الكبيرة، قدّمت المدارس الخيرية خدمات تربوية مجانية، لكن تركيزها الأساسي كان على التثقيف الديني والانضباط الاجتماعي، أما تعليم القراءة والكتابة والحساب فكان هدفاً ثانوياً ونادراً ما مورس بكثير من الأمل في النجاح(١٧): هذا وغيره من الأسباب ليس محتملاً أن تكون حركة المدارس الخيرية قد أسهمت في تعليم الفقراء القراءة على نحو جدّي، فما بالك بنمو جمهور القراء.

ولم يكن هنالك في أي حال من الأحوال اتفاق عام على أن ذلك كان مرغوباً. فقد تزايدت اعتراضات النفعيين المركنتليين على تعليم القراءة للفقراء. وقد عبّر برنارد ما نديفيل في كتابه **مقالة في الخير والمدارس الخيرية** (١٧٢٣) وبصراحته المعهودة عن الموقف السائد: «إن القراءة والكتابة والحساب... ضارّة جداً بالفقراء.. الذي سيبقون وسينهون عمرهم في وضع معيشي مضنٍ، ومجهد، ومؤلم، فإذا ما تحايلوا عليه في البداية، إلا أنهم سرعان ما سيخضعون له على طول الخط بعد ذلك»(١٨).

كانت وجهة النظر هذه منتشرة على نحو واسع، لابين أرباب العمل والمنظّرين الاقتصاديين وحسب، بل بين كثير من الفقراء أنفسهم أيضاً، في المدينة والريف. وعلى سبيل المثال، فإن الشاعر ستيفن دك،

★ مدارس بريطانية تؤكد على تدريس اللاتينية واليونانية.

★★ الدائرة: إحدى وحدات التقسيم الإقليمي الإداري في انجلترا.

الذي كان يعمل في دريس الحنطة، أخرجته أمه من المدرسة في سن الرابعة عشرة «مخافة أن يصبح جنتلماناً رفيعاجداً قياساً بالعائلة التي أنجبته» (١٩) ؛ وكثير من أولاد الفقراء لم يواظبوا على المدرسة إلا حين لم يكن يحتاجهم أحد للعمل في الحقول. وفي المدن كان هنالك عامل واحد على الأقل يتعارض بشدة مع التعليم الشعبي: الاستخدام المتزايد للأطفال اعتباراً من سن الخامسة وصاعداً لسدّ النقص في العمل الصناعي. وبما أنّ العمل في المصانع لم يكن يسند إلى العمال الموسميين، وساعات العمل الطويلة لم تترك إلا وقتاً قصيراً جداً، أو أنها لم تترك أي وقت للدراسة، فقد مال مستوى التعليم الشعبي إلى الانخفاض في بعض مناطق صناعة للنسيج والمناطق الصناعية الأخرى خلال القرن الثامن عشر. (٢٠).

كان هنالك، إذاً، وكما هو بادٍ من حيوات الشعراء غير المتعلمين والأشخاص العصاميين، مثل دك، چيمس لاكنغتون، وليم هتون، وجون كلار، عقبات جدية كثيرة في طريق هؤلاء الأفراد من الطبقات الكادحة الذين رغبوا في تعلّم القراءة، إلا أنّ العامل الأكثر تأثيراً في محدودية هذا التعليم كان الافتقار إلى الدافع العملي. حيث لم تكن القدرة على القراءة ضرورية إلا لأولئك الذين قُدِّر لهم أن يعملوا في أعمال الطبقة الوسطى – التجارة، الإدارة، الحِرَف ؛ وبما أنّ القراءة أصلاً سيرورة سيكولوچية صعبة وتتطلب ممارسة مستمرة، فإن نسبة ضئيلة فقط من أفراد الطبقات الكادحة ذوي التعليم التقني وصلت إلى مصاف الأعضاء الفاعلين في جمهور القراء، ومعظم هؤلاء تركّز في تلك الأعمال حيث القراءة والكتابة ضرورة مهنية لازمة.

ثمة عوامل كثيرة عملت على تحديد جمهور القرّاء. ولعل أكثرها أهمية من وجهة نظري العوامل الاقتصادية.

قدّم غريغوري كنغ عام ١٦٩٦ (٢١) وديفو عام ١٧٠٩ (٢٢) تقديرين من أكثر التقديرات ثقةً لمعدّل مداخيل الفئات الاجتماعية الرئيسية، ويبيّن هذان التقديران أن أكثر من نصف عدد السكان كانت تعوزهم ضروريات الحياة الأساسية. ويكشف كنغ أن ٢,٨٢٥,٠٠٠ مواطن من أصل عدد السكان الإجمالي، وهو ٥,٥٥٠,٥٠٠، شكّلوا «الغالبية عديمة الجدوى» التي كانت «تخفّض ثروة المملكة». وتكوّنت هذه الغالبية بصورة أساسية من سكان الأكواخ، والمدقعين، والعمال، والمصروفين من الخدمة ؛ وقد تراوح دخلهم، حسب تقديرات كنغ، بين ٦ باوندات– ٢٠ باوند سنوياً للعائلة. ومن الواضح أن كل هذه الفئات عاشت قريبة جداً من مستوى الكفاف حيث لم يكن لديها إلا القليل لتنفقه على أمور الترف هذه من كتب وصحف.

ويتحدث كل من كنغ وديفو عن طبقة بينية، واقعة بين الفقراء والموسرين. ويورد كنغ أن١,٩٩٠,٠٠٠ نسمة تراوح دخلهم العائلي بين ٣٨– ٦٠باوند سنوياً. وينقسم هؤلاء إلى: ١,٤١٠,٠٠٠ «من الملاّك الأحرار الأقل شأناً، والمزارعين» بدخل سنوي بين ٤٢ –٥٥ باوند ؛ و٢٤٠,٠٠٠ «حرفي، وصانع يدوي» بمعدل٣٨ باوند سنوياً، و٢٢٥,٠٠٠ «من أصحاب الحوانيت والحِرَف» بدخل سنوي قدره ٤٥ باوند. ولايتيح أي من هذه المداخيل فائضا كبيراً لشراء الكتب، خاصة عندما نضع في اعتبارنا أن الدخل المعطى هو الدخل العائلي ؛ لكن بعض المال كان يتوفر لدى المزارعين وأصحاب الحوانيت،

وأصحاب الحرف الأغنياء؛ ولعل التغيرات ضمن هذه الطبقة البينية هي السبب في زيادة جمهور القرّاء في القرن الثامن عشر.

كانت هذه الزيادة أكثر وضوحاً في المدن، حيث يعتقد أن عدد المزارعين اليومان★ الصغار قد تضاءل خلال هذه الفترة، كما أن دخولهم بقيت ثابتة أو أنها تضاءلت(٢٣)، في حين كان هنالك ارتفاع ملحوظ في أعداد ثروات أصحاب الحوانيت، والحرفيين الأحرار، والمستخدمين الإداريين والإكليركيين خلال القرن الثامن عشر(٢٤) وقد وضعتهم بحبوحتهم المتزايدة في فلك ثقافة الطبقة الوسطى التي اقتصرت في السابق على عدد أقل من التجار وأصحاب الحوانيت، وأصحاب الحرف الهامة الموسرين. ولعل معظم الزيادة في جمهور شراء الكتب جاءت من بين هؤلاء، أكثر مما جاءت من غالبية السكان ضعيفة الحيل.

تؤكّد أسعار الكتب المرتفعة خلال القرن الثامن عشر على شدّة العوامل الاقتصادية في تحديد جمهور القرّاء ومع أن من الممكن مقارنة الأسعار آنذاك بأسعار اليوم، إلا أن معدّلات المداخيل لم تبلغ إلا حوالي «عُشر» قيمتها النقدية الحالية، بمعدل أجر ١٠ سنتات في الأسبوع للعامل، وباوند واحد في الأسبوع للعامل المياوم الماهر أو الحانوتي الصغير(٢٥). ويقول تشارلز غيلدون ساخراً «مامن عجوز كانت تطيق ثمنها، لكنها تشتري **روبنسون كروزو**»(٢٦). ومن المؤكد أن قلّة من النساء الفقيرات فقط هنَّ اللواتي اشترين الطبعة الأصلية بخمسة شلنات للنسخة الواحدة.

ومثلما كان هنالك تفاوت كبير جداً في مداخيل مختلف الطبقات قياساً بالوقت الراهن، كذلك كان هنالك مروَحة واسعة جداً بين أسعار الأنواع المختلفة من الكتب. فطبعات الفوليو★★. الفخمة لمكتبات الطبقة العليا والتجار الأثرياء كانت تساوي جنيهاً انجليزياً أو أكثر للمجلد الواحد، بينما تراوح سعر الطبعات الاثنتي عشرية★★★، والتي كان لها نفس العدد تقريباً من القرّاء، بين شلن واحد إلى ثلاثة شلنات. وعلى سبيل المثال، كانت **إلياذة** بوب، بستة جنيهات للمجموعة الكاملة، فوق طاقة كثير من أفراد جمهور شراء الكتب، لكن سرعان ماتوفرت بطبعات اثنتي عشرية مطبوعة دون ترخيص وبطبعات أخرى، رخيصة «لإرضاء أولئك المتشوّقين لقراءة ماليس بمقدورهم شراؤه»(٢٧).

لم يكن بمقدور القراء الأقل غنى شراء الرومانسيات البطولية الفرنسية، والتي كانت تُطْبع عادة في طبعات فوليو غالية الثمن. لكن الروايات– وهذا أمر هام– كانت متوسطة السعر. وتدريجياً صارت تُنشَر في مجلدين أو أكثر من الطبعات الاثنتي عشرية الصغيرة، بباوند وثلاث سنتات عادة، وبباونديين وسنتين على شكل ملازم متفرقة غير مجلّدة، وهكذا ظهرت **كلاريسا** في سبعة مجلدات ومن ثم في ثمانية، وظهرت **توم جونز** في ستة مجلدات، لكن أسعار الروايات، رغم اعتدالها قياساً بالأعمال الضخمة، كانت ماتزال فوق طاقة غير المتنعمين: فقد تجاوز سعر **توم جونز**، مثلاً، أجر عامل لمدة أسبوع، ولذا من المؤكّد أن جمهور

★ Yeoman: أفراد طائفة من صغار مالكي الأرض الأحرار في انجلترا.

★★ كتب من القطع الكبير، مؤلفة من صفحات يزيد طولها عن ٣٠سم.

★★★ كتب من قطع يبلغ طوله ١٢ سم.

الرواية لم يكن من تلك الشريحة الواسعة في المجتمع، شأن جمهور الدراما، الإليزابيثية، مثلا، حيث تمكّن الجميع، إلا المُعْدَمين، من دفع بنس واحد بين الفينة والفينة لقاء مقعد في الصفوف الخلفية لمسرح **Globe**؛ أي ليس أكثر من سعر ربع غالون من المزر★. أما سعر الرواية فيؤمن قوت عائلة لمدة أسبوع أو أسبوعين وهذا أمر هام. فالرواية في القرن الثامن عشر كانت متلائمة مع القدرة الاقتصادية لأولئك الذين انضافوا إلى جمهور القرّاء من الطبقة الوسطى أكثر من أشكال الأدب والثقافة السائدة والحاظية بالاحترام، لكن الرواية لم تكن شكلاً أدبياً شعبياً تماماً.

بالنسبة لأولئك الواقعين على الحواف الاقتصادية الدنيا من جمهور شراء الكتب كان هنالك، بالطبع، كثير من أشكال التسالي المطبوعة الرخيصة، قصائد شعبية ببنس واحد أو نصف بنس ؛ كتيبات تحتوي رومانسيات فروسية مختصرة ؛ وقصص جديدة عن مجرمين أو عن أحداث خارقة، بأسعار تتراوح من بنس واحد إلى ستة بنسات ؛ وكراريس بثلاثة بنسات إلى شلن، وفوق ذلك كله، صحف ظلّت ببنس واحد إلى حين فرض الضريبة عام ١٧١٢ فارتفعت إلى بنس ونصف أو بنسين حتى عام ١٧٥٧ ومن ثم إلى ثلاثة بنسات بعد١٧٧٦ واحتوى كثير من هذه الصحف على قصص قصيرة أو روايات مسلسلة – **روبنسون كروزو**، مثلاً، نشرت في **Thr Original London Post** التي كانت تصدر كل ثلاثة أسابيع، علاوة على ظهورها في كتيّبات وفي طبعات اثنتي عشرية رخيصة. وعلى أية حال، وفيما يخصّ موضوعنا، هذا الجمهور الأفقر ليس مهماً كثيراً، كما أن الروائيين الذين نحن بصددهم لم يضعوا نصب أعينهم هذا الشكل من النشر، أما أصحاب المطابع والناشرين الذين تخصّصوا به فقد أخذوا أعمالاً منشورة سابقاً بأشكال غالية الثمن، وطبعوها دون دفع أي تعويض في الغالب.

ويمكن التدليل على مدى إعاقة العوامل الاقتصادية لتوسّع جمهور القرّاء، وخاصة قرّاء الرواية، من خلال النجاح السريع الذي حققته المكتبات العامة أو الدّوارة، كما راحوا يسمونها بعد ١٧٤٢ حين ابتدع المصطلح[٢٨]. ورغم وجود عدد قليل من هذه المكتبات في فترة مبكرة، خاصة بعد ١٧٢٥، إلا أن الانتشار السريع لحركتها تركّز في لندن، لتتبعها سبع مدن أخرى على الأقل خلال العشر السنوات التالية. واشتراكات هذه المكتبات كانت معتدلة: الرسم العادي بين نصف جنيه إلى جنيه واحد في السنة، كما كان هنالك تسهيلات لاستعادة الكتب بمعدل بنس واحد للمجلد أو ثلاثة بنسات لرواية من ثلاثة مجلدات عادية.

كانت معظم المكتبات الدّوارة مجهّزة لكل ضروب الأدب، لكن الروايات اعتُبرت على نطاق واسع مصدر الجاذبية الرئيسي لهذه المكتبات: ولقد أدّت إلى زيادة ملحوظة تماماً في جمهور قرّاء القصة خلال القرن. ومن المؤكد أنها أثارت كمّاً كبيراً من الانتقاد بسبب نشرها القراءة بين المراتب الدنيا. قيل مثلاً «إن دكاكين الأدب الرخيص»[٢٩] هذه أفسدت عقول تلاميذ المدارس، وأولاد الريف، و«الخادمات من أفضل صنف»،[٣٠]. وحتى «كل جزّار وخبّاز، إسكافيّ وسمكريّ، عبر الممالك الثلاث»[٣١]. وإذاً، حتى ١٧٤٠، كانت الشريحة الهامشية الواسعة من جمهور القرّاء مبعدة عن الإسهام في المشهد الأدبي بسبب أسعار الكتب المرتفعة ؛ وأكثر من ذلك أن هذه الشريحة كانت مؤلّفة إلى حد بعيد من قرّاء الرواية المحتملين،

★ شراب رخيص الثمن من نوع الجعة.

وبينهم كثير من النساء.

يعزز توزّع وقت الفراغ في هذه الفترة اللوحة التي عرضناها لتركيب جمهور القرّاء ؛ كما تقدم أفضل دليل متاح لتفسير الدور المتزايد الذي لعبتة القارئات في هذا الجمهور. فبينما واصل كثير من النبلاء وأبناء الطبقة الراقية انكفاءهم الثقافي من حاشية إليزابيثية إلى «همج» أرنولد، كان هنالك نزوع موازٍ تجاه أن يصبح الأدب نشاطاً نسوياً بالدرجة الأولى.

وكما في كثير من الحالات، كان أديسون هو الناطق الأول باسم الاتجاه الجديد. وقد كتب في **The Guardian** (١٧١٣) : «هنالك بعض الأسباب التي تجعل التعلّم ملائماً لعالم النساء أكثر من عالم الرجال. وذلك، في المقام الأول، لأن لديهن وقتاً فائضاً أكبر، ويعشن حياة مستقرة.. أما السبب الآخر الذي يدفع أولئك النسوة رفيعات المنزلية خصوصاً للانكباب على الأدب، فهو أن أزواجهن غرباء عنهن عموماً» [٣٢]. ويمكن أن نحكم على القسم الأكبر من هؤلاء الغرباء الذين لايعرفون الحجل من خلال السيد لوفتي، المنهمك؛ في علاقاته الغرامية في عمل غولدسميث **المبتهج** (١٧٦٨)، والذي صرّح «إن الشعر شيء مناسب تماماً لزوجاتنا وبناتنا ؛ لكنه غير مناسب لنا» [٣٣].

تمكّنت نساء الطبقات الراقية والوسطى من المشاركة في جزء ضئيل من نشاطات أزواجهن، سواء أكانت هذه النشاطات عملاً أم تمتعاً. لكن لم يكن مألوفاً بالنسبة لهن أن يتعاطين السياسة، أو الأعمال، أو إدارة ملكياتهن، كما كانت ممنوعة عليهن النشاطات الترفيهية الذكورية كالصيد والشراب. ولذا كان لدى هاته النساء مقدار كبير من وقت الفراغ، وغالباً ما شغلنه بالقراءة النهمة لكل شيء

وعلى سبيل المثال، فإن الليدي ماري وورتلي مونتاغيو، القارئة الشرهة للرواية، طلبت من ابنتها إرسال قائمة بالروايات التي نقلتها من إعلانات الصحف، وأضافت: «لا أشك في أن معظمها على الأقل مجرد هراء، وكلام فارغ، الخ. لكنها تفيد، على أية حال، في تمضية الوقت البليد.. » [٣٤]. وفيما بعد، ومن المستوى الاجتماعي المتدني بالتحديد، روت السيدة ثرال أن زوجها أمرها بأن «**لا تفكّر بالمطبخ**» وأوضحت أنها «اندفعت إلى الأدب وكأنه ملاذها الروحي» [٣٥]. هرباً من هذا الفراغ المفروض.

كثير من النساء الأقلّ غنى كان لديهن أيضاً وقت فراغ أكبر من السابق وأوضح ب. ل. دي مورال عام ١٦٩٤ أنه «حتى بين الشعب العادي قلّما ترك الأزواج لزوجاتهن أن يعملن» [٣٦] ؛ كما أنّ زائراً أجنبياً لانجلترا، هو سيزار دي سوسير، لاحظ عام ١٧٢٧ أن زوجات أصحاب الحِرَف «كسولات تماماً، ولم يكن يعمل في أشغال الإبرة إلا قلة قليلة منهن» [٣٧]. وتعكس هذه التقارير الزيادة الكبيرة في وقت الفراغ لدى النساء والناجمة عن تغيّر اقتصادي هام. فالواجبات المنزلية القديمة من غزل وحياكة، وخبز، وتخمير، وشموع، وصابون وكثير غيرها، لم تعد ضرورية، لأن معظم هذه الحاجيات الأساسية صارت تصنع خارج المنزل ويمكن شراؤها من الحوانيت والأسواق. ولقد لاحظ الرحّالة السويدي، بيركالم، عام ١٧٤٨ هذه الصلة بين وقت الفراغ المتزايد لدى النساء وتطور التخصص الاقتصادي، ودهش عندما وجد في انجلترا أنه «بالكاد ترى امرأة تهتم بالواجبات خارج البيت» ؛ واكتشف، حتى داخل البيت، أن «الحياكة والغزل أيضاً شيء نادر في معظم البيوت، لأن مصانعهم الكثيرة تؤمن لهم هذه الضروريات» [٣٨]

... ولعلّ كالم ينقل انطباعات مبالغاً فيها عن هذا التغيّر، وهو على أية حال لم يتكّلم إلا عن الأقاليم الداخلية. أما في المناطق النائية عن لندن فقد تغيّر الاقتصاد ببطء أشدّ بكثير، واستمر معظم النساء في تكريس أنفسهن للواجبات العديدة ضمن الأسرة التي ظلّت تعيل نفسها بنفسها، ورغم الزيادة الكبيرة في أوقات الفراغ لدى النساء والحاصلة في أوائل القرن الثامن عشر، إلا أنها كانت مقتصرة على لندن ومحيطها والمدن الكبيرة فقط.

يصعب تحديد مقدار وقت الفراغ المتزايد والذي تمّ تكريسه للقراءة. ففي المدن، وخاصة في لندن، كانت تقام حفلات متنافسة لاعدّلها: فعلى مدار الموسم كان هنالك مسرحيات، وأوبرات، وحفلات تنكرية، ومهرجانات راقصة، واجتماعات، وطبول، في حين أُنْشئَت المنتجعات الجديدة والمدن السياحية لقضاء شهور الصيف في تبطّل كامل. وعلى أية حال، حتى الأشخاص الأشد حماساً لمتع المدن، كان لديهم بعض الوقت للقراءة، أما السناء غير القادرات على المشاركة في هذه المتع أو الراغبات عنها، فكان لديهن وقت أكبر للقراءة وبالنسبة للسناء ذوات الخلفية البيورتيانية ★، خاصة، كانت القراءة ملاذاً لابدّ منه. ولقد أسهب إسحق واطس، المنشق ★★. وصاحب الكلمة النافذة في أوائل القرن الثامن عشر، وبصورة مستفزّة في «كل العواقب البغيضة والمقيتة لتبديد الوقت وهدده»،[٣٩]. لكنه شجّع أنصاره، من النساء خاصةً، على تمضية ساعات فراغهم في القراءة والمناقشات الأدبية»[٤٠].

وفي أوائل القرن الثامن عشر صُبَّ مقدار كبير من الانتقاد العنيف على الطبقات الكادحة التي تجلب الدمار على نفسها وعلى البلاد بتوقها إلى النشاطات الترفيهية التي يمارسها الأغنياء.وعلى أية حال، يجب أن نسقط من الاعتبار ما تنطوي عليه مثل هذه النظرات التشاؤمية. ليس فقط لأن الكسوة الأنيقة والحفلات كانت باهظة قياساً بمستوى المعيشة أكثر مما هي اليوم، بل لأن مجرد زيادة طفيفة في وقت الفراغ لدى قلّة من الأفراد المحظوظين أو المبذّرين من العامة كانت تكفي لإثارة نوع من العداء والحذر يصعب أن نفهمه اليوم. فالفروقات الطبقية، حسب النظرة التقليدية، كانت أساس النظام الاجتماعي، وبالتالي كانت النشاطات الترفيهية مقصورة على الطبقات المرفّهة فقط، وتعزّزت هذه النظرة من خلال النظرية الاقتصادية لذلك العصر والتي وقفت في وحه كل مايلهي الطبقات الكادحة عن واجباتها. وكان هنالك إقرار بين الناطقين باسم كل من المركنتية **mercantilism** والفكر التقليدي الديني والاجتماعي أن القراءة أيضاً ضرب من الإلهاء الخطر عن الأعمال الملائمة لأولئك الذين يعملون بأيديهم. وعلى سبيل المثال، فإن روبرت بولتون، عميد كارليسل، في **مقالات حول استغلال الزمن** (١٧٥٠)، يعتر القراءة نوعاً من التسلية للفلاح والصانع اليدوي، وذلك فقط ليسارع إلى رفضها دون إبطاء: «لا، إنّ النصيحة له هي أن ينتبه إلى مافاته»[٤١].

وعلى أية حال فقد كانت فرص الفقراء في أي خطأ باهظ من هذا النوع ضئيلة للغاية. فساعات عمل العمال كانت تسغرق النهار كله، وحتى في لندن كان العمل متواصلاً من السادسة صباحاً وحتى

★ البيورتيانية أو التطهرية: جماعة بروتستنتية في انجلترا ونيو إنجلند (في القرنين ١٦، ١٧) طالبت بتبسيط طقوس العبادة والتمسك الشديد بأهداب الفضيلة لعبت البيورتيانية دوراً هاماً في الثورة البورجوازية الإنجليزية.

★★ Dissenter: منشق، خارج على الكيسة الانجليكانية.

الثامنة أو التاسعة ليلاً. أما أيام العطلة العادية فكانت مقتصرة على أربعة – رأس السنة، الفصح، العنصرة، عيد القديس ميكائيل كبير الملائكة، إضافة إلى ثمانية أيام أخرى في لندن وحدها. صحيح أنّ عمال المهن المميّزة وخاصة في لندن، كان بإمكانهم أن يتغيبّوا عن العمل بحرية كاملة وقد فعلوا ذلك. ولكن في شروط العمل الأساسية لم يكن هنالك وقت للراحة ماعدا أيام الأحد ؛ ومن ثم ستة أيام من الـ Labor ips Voluptos★ .التي تدفع العامل لأن يكرّس اليوم السابع لنشاطات أكثر انبساطا★★ من القراءة. وكما يرى فرانسيس بلاس، فإن الشراب كاد يكون الترفيه الوحيد لدى الطبقة العاملة خلال القرن الثامن عشر(٤٢) ؛ ويجب أن نتذكر أن «الجنّ» الرخيص جعل السكْر متاحاً بأقل من سعر الصحيفة.

وبالنسبة لأولئك القلّة الذين يحبذون القراءة كانت هنالك مصاعب أخرى إلى جانب الافتقار لوقت الفراغ وارتفاع أسعار الكتب. فإمكانية الانفراد كانت قليلة نظراً للاكتظاظ الرهيب داخل المساكن، خاصة في لندن ، وغالبا لم يكن النور الكافي للقراءة متوفراً، حتى في النهار. فضريبة النوافذ التي فرضت عند نهاية القرن السابع عشر صغّرت النوافذ إلى أبعد حد، أما التي بقيت على حالها فكانت جوانية عادة، أو مغطاة بالورق أو الزجاج الأخضر، أو غيره. أما الإنارة الليلية فكانت مشكلة عويصة، إذْ أن الشموع، حتى التي تساوي ربع بنس، كانت تعتبر بمثابة كماليات ترفيّة. ولقد تفاخر ريتشاردسون بتمكّنه من شرائها وهو بعد صبي مهنة (٤٣) ؛ بينما لم يتمكن الآخرون ، أو لم يُسْمَح لهم فجيمس لاكنغتون، مثلاً، حظَر عليه صاحب العمل، الخبّاز، استخدام أي نور في غرفته، وزعم أنه كان يقرأ على ضوء القمر(٤٤) !

تبقى هنالك على أية حال مجموعتان كبيرتان وهامتان من فقراء السكان كان لديهما الوقت وإمكانية القراءة – صبيان المهن وخدم البيوت، وخاصةً هؤلاء الأخيرين حيث توفّر لهم الوقت والنور للقراءة؛ وكانت الكتب متوفرة غالباً في البيوت ؛ وإذا لم تكن متوفرة، فقد أمكنهم تكريس أجورهم وعلاواتهم لشرائها إذا مارغبوا، لأنهم لم يكونوا يدفعون ثمن الطعام وأجور السكن ؛ وعلى طول الخط، كانوا عرضةً لأن يفسدوا بمثال أسيادهم.

ولقد صُب مقدار كبير من الاحتجاج في تلك الفترة على وقت الفراغ المتزايد، والترف، والطموحات الأدبية لدى المراتب الدنيا وخاصةً صبيان المهن وخدم البيوت، وفي المقدمة الخدم والخادمات. ويجب أن نتذكر، عند الإلحاح على الأهمية الأدبية لهذه المجموعة الأخيرة، أنها شكّلت فئة واسعة وبارزة، ولعلّها شكّلت في القرن الثامن عشر أكبر مجموعة مهنية في كل البلاد. ويمكن أن نعدّ باميلا بمثابة بطلة ثقافية لجماعة ضخمة جداً من الخادمات المتأدّبات والمتنعّمات. ونلاحظ أن شرطها الأساسي في الوظيفة بعد مغادرتها السيد ب هو أن يتاح لها «بعض الوقت للقراءة»،(٤٥). ولقد أنبأ هذا الإلحاح على القراءة مسبقاً بنجاحها حين اقتحمت حواجز كلٍ من المجتمع والأدب على حدّ سواء باستخدامها البارع لما يمكن أن ندعوه المعرفة الرائعة للقراءة، والتي هي ذاتها الثمرة الناضجة لوقت الفراغ لدى باميلا ، متّبعةً في الحياة طريقاً نادراً ما سلكته الفئة الفقيرة عموماً، لكن الأمر يبقى مختلفاً بالنسبة لمهنتها هي.

★ باللاتينية في النص الأصلي العمل الممتع بحد ذاته.

★★ الانبساط extrovesion : انصراف الاهتمام إلى كل ماهو خارج الذات. والمبسط إذن هو من يتجه انتباهه واشواقه اتجاهاً كلياً أو شبه كليّ نحو ماهو خارج عن الذات.

إن توفر وقت الفراغ واستثماره يعزّزان اللوحة التي عرضناها عن تركيب جمهور القراء في أوائل القرن الثامن عشر. فعلى الرغم من التوسّع الكبير في هذا الجمهور إلا أنه لم يتجاوز أصحاب الحرف والحوانيت باتجاه أسفل السلم الاجتماعي، مع استثناء هام هو صبيان المهن الموهوبون وخدم المنازل. وبالتالي فإن الزيادة على هذا الجمهور جاءت أساساً من بين الجماعات الاجتماعية العديدة المزدهرة على نحو متزايد والمشتعلة في التجارة والصناعة. وهذا أمر هام، إذ يبدو أنّ هذا التغير بالذات، مع أنه لم يطَلْ إلا أقساماً ضئيلة نسبياً، حوّل مركز ثقل جمهور القرّاء بصورة كافية إلى موقع تحتل فيه الطبقة الوسطى مركزاً مهيمناً للمرة الأولى.

وعند البحث في آثار هذا التغير على الأدب، يجب ألا نتوقع تجلّيات مباشرة أو دراماتيكية في أذواق الطبقة الوسطى ومداركها، لأن هيمنة هذه الطبقة بين جمهور القرّاء تمت تهيئتها خلال فترة طويلة سابقة. إلا أن أحد الآثار الهامة بالنسبة لنشوء الرواية ناجم عن التغير في مركز ثقل جمهور القرّاء. فحقيقة أن الأدب كان موجَّهاً إلى جمهور واسع في القرن الثامن عشر أضعفت الأهمية النسبية لأولئك القرّاء ذوي الثقافة ووقت الفراغ الكافيين للاهتمام الاختصاصي أو نصف الاختصاصي في الآداب الكلاسيكية والحديثة ؛ كما زادت بدورها من الأهمية النسبية لأولئك الذين رغبوا في أشكال من التسالي الأدبية أكثر سهولة، وإنْ لم تَحْظَ باحترام رجالات الأدب.

على الدوام، كان البشر يقرأون من أجل المتعة والتسلية، من بين غايات أخرى ؛ أما في القرن الثامن عشر فيبدو أنه كان هنالك نوع من المدّ في السعي خلف هاتين الغايتين بالتحديد أكثر من السابق. وهذه، على الأقل، هي وجهة نظر ستيل التي عرضها في **The Guardian** (١٧١٣) حيث هاجم تفشّي: **الطريقة المشوّشة في القراءة. . التي تدفعنا بصورة طبيعية إلى نمط من التفكير مضطرب.. حيث يبطل تماماً ذلك الحشد من الكلمات والذي يدعى الأسلوب... والدفاع المألوف لدى هؤلاء أنه ليس لديهم أية نيّة في القراءة وأن الأمر لمجرد المتعة، وأعتقد أن هذه تتأتى من تأمل المرء وتذكره لما قرأه أكثر مما تنجم عن الرضا العابر عما يفعله، فنحن نستمتع حين نستفيد.**[٤٦].

«الرضا العابر عمّا يفعله» المرء: يبدو هذا توصيفاً ملائماً تماماً لنوعية القرّاء الذين جذبتهم معظم أمثلة الشكلين الأدبيين الجديدين في القرن الثامن عشر، الصحيفة والرواية – فكلاهما شجعّا على نوع سريع، مهمِل، ولاواعٍ تقريباً من عادات القراءة. ونجد الإلحاح على الرضا المُستمد من القصّ دون جهد في مقطع من مقالة هيوت **أصل الرومانسيات** التي قدّم بها الكتاب صموئيل كروكسال **مجموعة مختارة من الروايات والتواريخ** (١٧٢٠):

... كأن تلك المكتشفات التي تُشْغلُ العقل وتتملكه تماماً تُحْرَز بأقل ما يمكن من الجهد، حيث ينعم الخيال بحصة الأسد، ويبدو الموضوع وكأنه يلامس حواسنا... والرومانسيات هي من هذا النوع ؛ إذ تفْهَم دون إعمال كبير للعقل، ودون إجهاد لقدراتنا الذهنية، وتكفي الرغبة القوية، مع قليل من العبء تتحمله الذاكرة أو حتى بدونه[٤٧].

إذاً، لقد نزع توازن القوى الجديد إلى سهولة محبّذة للتسلية على حساب الانصياع للمقاييس النقدية التقليدية، ومن المؤكّد أن هذا التغير في الإلحاح هو العامل الأساسي الذي أتاح لديفو وريتشاردسون اجتراح

مآثرهما. ويبدو أن هذه المآثر كانت مرتبطة أيضاً بخصائص عملية في أذواق ومواقف الزيادة التي انضافت إلى جمهور القرّاء خلال هذه الفترة. على سبيل المثال، تأثرت نظرة التجار إلى حد بعيد بالفردانية الاقتصادية وبالبيوريتانية المتعلمنة نوعا ما، والتي لقيت تعبيرها في روايات ديفو ؛ كما أن العنصر النسائي الهام في هذا الجمهور وجد الكثير من اهتماماته لدى ريتشاردسون. وعلى أية حال، لابدّ من إرجاء دراسة هذه العلاقات إلى أن نختم بحثنا الراهن في جمهور القرّاء بالحديث عن بعض التغيرات الأخرى في ذوق هذا الجمهور وتنظيمه.

(٢)

كما في القرون السابقة، كانت الكتب الدينية هي الصنف الأكبر من بين أصناف الكتب المنشورة في القرن الثامن عشر. ولقد نُشرَ منها خلال هذا القرن ما يربو على مائتي كتاب سنوياً. فكتاب **رحلة الحاج** طُبع ١٦٠ مرة عام١٧٩٢،(٤٨) . رغم قلّة احتفاء الكتّاب ذوي المنزلة الرفيعة وسخريتهم ؛ كما بيع من الكتيبات الدينية عشرة على الأقل في أكثر من ثلاثين طبعة خلال القرن الثامن عشر، وكثير من الأعمال الدينية والوعظية بلغت هذا المستوى من الشعبية.(٤٩) .

لكن هذه المبيعات الهائلة لاتنقض وجهة النظر التي مفادها أن قرّاء القرن الثامن عشر تمتّعوا بأذواق علمانية وعلى نحو متزايد. ويبدو أن عدد المنشورات الدينية لم يزدد قياساً بازدياد عدد السكان أو بمبيعات الأنواع الأخرى من المادة المقروءة(٥٠) . وأكثر من ذلك، أن جمهور القراءة الدينية كان مستقلاً عن جمهور الأدب العلماني. يقول هنري ديڤيز، الناشر الديني في عمل سموليت **همفري كلينكر** (١٧٧١):(٥١) «لاأحد يقرأ المواعظ سوى الميثوديين★ والمنشقّين»، وتتعزّز هذه النظرة جزئياً بندرة الإشارات إلى الأعمال الشعبية الدينية في الآداب الراقية لتلك الفترة.

ومن جهة أخرى، فإن كثيراً من القرّاء، خاصة أولئك المنتمين إلى الشريحة الأقل ثقافة في المجتمع، بدؤوا مع القراءة الدينية ثم تخطّوها إلى اهتمامات أدبية أوسع. وديفو وريتشاردسون شخصيتان نموذجيتان في هذا الاتجاه. وإذا كان أسلافهما، وأسلاف كثير من قرائهما، قدانغمسوا في القراءة الدينية، القليلة مع ذلك ؛ إلا أن ديفو وريتشاردسون جمعا بين الاهتمامات الدينية والعلمانية. وبالطبع، فإن ديفو كتب روايات وأعمالاً مثل **مدّرس العائلة**، بينما نجح ريتشاردسون نجاحاً باهراً في نقل مقاصده الأخلاقية والدينية إلى مجال القصّ الحديث والعلماني بالدرجة الأولى. ولعل هذه التسوية، بين المقدرة العقلية والثقافة المحدودة، بين الأدب بوصفه فناً جميلاً والوعظ الديني، هي الاتجاه الأشد أهمية في أدب القرن الثامن عشر، والذي وجد تعبيره الباكر في الدوريتين الأكثر شهرة في ذلك القرن، **The Tatler** (١٧٠٩) و**The Spectator** (١٧١١).

★ الميثوديون: أتباع الحركة الدينية التي قادها في أكسفورد عام ١٧٢٩ تشارلز وجون ديزلي في محاولة لإحياء كنيسة انجلترا.

فهاتان الدوريتان، The Tatler التي كانت تصدر كل ثلاثة أسابيع و The Spectator اليومية، اشتملتا على مقالات في موضوعات ذات اهتمام عام عكست الهدف الذي دافع عنه ستيل في **البطل المسيحي** (١٧٠١) : فقد حاولتا خلق المتدّين الراقي والراقي المتديّن، ونجحت تماماً «خطتهما الحكيمة في خلق مفكر نافع»[٥٢]، لابين المفكّرين وحسب، بل بين الأقسام الأخرى من جمهور القرّاء أيضاً وقد حظيت هاتان الدوريتان بتقدير بالغ لدى الأكاديميات الانشقاقية[٥٣] والجماعات الأخرى حيث كان معظم الأدب العلماني جافا، وكانتا أول النماذج الأدبية العلمانية التي تواجَه بطماحين إلى الأدب قرويين وأجلافاً.

حققت المقالة الدورية الكثيرعلى طريق صياغة الذوق الذي غذّته الرواية واعتقد ماكلاي أن أديسون★ لوكتب رواية «لتفوقت على كل مالدينا»[٥٤] ؛ بينما يصف ت. هـ. غرين The Spectator بأنها «أول وأفضل نموذج لذلك الأسلوب الخاص في الأدب- الأدب الشعبي الحقيقي الوحيد في عصرنا- الذي ينطوي على التحدث مع الجمهور عن نفسه، وعلى الإنسانية مأخوذة كما تنعكس في حياة الناس العادية.. و.. منقولة بأقصى درجات الصدق والدقة».[٥٥] ومع ذلك، فإن الانتقال من هذه المقالات إلى الرواية لم يكن انتقالاً مباشراً أبداً، ويعود ذلك أساساً إلى أن الصحفيين الذين تتالوا على تحريرها لم يكونوا ملهمين جميعاً وأخفقوا في خلق مجموعة من الشخصيات المشوّقة بالقدر ذاته ؛ وهذا الاتجاه القصصي المميّز لم يستمر في الدورية العظيمة الثانية في القرن الثامن عشر The Gentleman's Magazine- التي أسّسها إدوارد كاف، الصحفي والناشر عام١٧٣١ .

جمعت هذه الدورية الشهرية الهامة بين وظائف الصحافة السياسية وبين مؤونة من الزاد الأدبي الأشدّ تنوعاً، من «الدراسة غير المتحيزة في المقالات الأسبوعية المتنوعة» إلى «المقطوعات الشعرية المختارة» كما حاول كاف أن يصل إلى أذواق أكثر تنوعاً من تلك التي غذّتها The Spectator؛ فعلاوة على المعلومات الجافة، قدّم زاداً متنوعاً إلى حد بعيد تراوح من تعليم فن الطبخ وحتى الفوازير. ونجح بصورة مدهشة، فقد قدّر د. جونسون انتشار هذه الدورية بعشرة آلاف، وبين أن عشرين دورية على الأقل قلّدتها ؛ في حين أكّد كاف نفسه عام ١٧٤١ أنها كانت مقروءة «في كل مكان وصلته اللغة الإنجليزية، وأعادت طباعتها مطابع كثيرة في بريطانيا العظمى، وإيرلندا، والمستعمرات»»[٥٦] .

ثمة سمتان من السمات المميّزة في The Gentleman's Magazine تجسدتا في الرواية فيما بعد- المعلومات العملية عن الحياة المنزلية والجمع بين الفائدة والتسلية. كما أن الانتقال من The Spectator إلى The Gentleman's Magazine يكشف عن ظهور جمهور من القرّاء متحرر إلى حد بعيد من المعايير الأدبية التقليدية، وبذلك كان جمهوراً محتملاً لشكل أدبي لا تكرسه الشرائع النقدية السائدة، فهذه الدورية ذاتها كانت «تسليةً لم يعرفها العصر الأغسطي إطلاقاً»[٥٧]، كما علّقت The Grub street Jurnal في النعي الهجائي لديفو. ولكن، رغم أن الصحافة أمدّت جمهور القرّاء بكثير من القرّاء الجدد للأدب العلماني، إلا أن ذوق الجمهور في المعرفة، والفائدة، والمتعة، والقراءة السلسة لم يكن قد وجد شكله القصصي المناسب بعد.

★ أحد مؤسسي ومحرري The Spectator

(٣)

ترمز The Gentleman's Magazine أيضاً إلى تغيّر هام في تنظيم جمهور القرّاء. فقد أوجد The Spectator أفضل الكتاب في ذلك الحين من أجل إرضاء ذوق الطبقة الوسطى، لكن ذلك يتّم بنوع من الصدقة الأدبية، فأديسون وستيل كانا يحبّذان نمط حياة الطبقة الوسطى، لكنهما لم يكونا منها تماماً. وخلال أقل من جيل واحد، تكتنّفت The Gentleman's Magazine عن توجّه اجتماعي مغاير تماماً كان يديرها صحفي وناشر جسور لكنه محدود الثقافة، وكانت تتزوّد بموادها بصورة أساسية من هواة وكتاب بالأجرة. ويشير هذا التغيّر إلى تطور كان ريتشاردسون نفسه– وهو عامل مطبعة ونسيب جيمس لاك الناشر وصاحب المكتبة الدّوارة – ممثلاً هاماً له: وهذا التطور هو بروز أولئك المتعاطين في أعمال بيع وتصنيع المنتجات الطباعية وتبوؤهم مكانة في المشهد الأدبي. والسبب الأساسي لهذا البروز واضح جيداً، فأفول المحسوبية الأدبية لدى البلاط والنبالة أدى إلى خلق هوّة بين المؤلف وقرّائه ؛ وسرعان ماردمت هذه الهوّة على يد وسطاء في سوق الأدب، هم الناشرون، أو الكتبيون كما كان يطلق عليهم عادة، الذين احتّلوا موقعاً استراتيجياً بين المؤلف وصاحب المطبعة، وبين هذين الأخيرين والجمهور.

ومع بداية القرن الثامن عشر، حقّق الناشرون، خاصة في لندن، حضوراً مالياً، وشهرة اجتماعية، وأهمية أدبية أكبر بكثير مما حقّقة أسلافهم أو نظراؤهم في الخارج. وكان من بين هؤلاء الناشرين عدد من الرجالات ذوي الألقاب (سر جيمس هودغز، سر فرانسير غوسلنغ، سرّ تشارلزكوربيت)، ومن أصحاب المقام الرفيع (هنري لينتوت)، وأعضاء في البرلمان (وليم ستراهان)، واتفق كثير منهم، مثل آل تانسون، برنارد لينتوت، روبرت دودسلي، وأندرو ميلار، مع شخصيات هامة في الحياة اللندنية. ولقد امتلك هؤلاء الناشرون مع بعض أصحاب المطابع وتحكّموا بكل قنوات الرأي الرئيسية، من صحف، ومجلات، ومجلات نقدية، الخ(٥٨). وهذا الاحتكار الفعلي لقنوات الرأي جلب معه أيضاً احتكار الكتّاب. فعلى الرغم من الجهود التي بذلتها «جمعية تشجيع المعرفة» من أجل إتاحة التقارب المستقل بين المؤلفين والجمهور، ظّل «الكار»★ طريقة النشر المثمرة الوحيدة بالنسبة للمؤلّف. وكانت قدرة الناشرين في التأثير على المؤلفين والقراء عظيمة جداً بلاريب ولذلك من الضروري بحث ما إذا كانت هذه القدرة مرتبطة بنشوء الرواية بشكل من الأشكال.

كان الرأي في تلك الفترة مهتماً جداً بتأثير الناشرين الجديد، وكانت هنالك تأكيدات متكررة على أثره في تحويل الأدب ذاته إلى مجرد سلعة في السوق. وفي عام ١٧٢٥ عبّر ديفو عن هذا الرأي بدقة بالغة: «صارت الكتابة... فرعاً هاماً جداً من التجارة الإنجليزية. فالناشرون هم الصانعون الأسياد أو أرباب العمل. بينما الكثير من الكتّاب والمؤلفين والناسخين، والكتّاب الثانويين، وكل العاملين بالقلم والحبر هم العمال المستخدمون لدى أرباب العمل المذكورين آنفاً»(٥٩) وديفو لا يشجب هذا التتجير، في حين يفعل ذلك معظم الناطقين باسم المعايير الأدبية التقليدية وبلهجة حادة. وكثيراً ما أبدى غولد سميث، مثلا، أساه الشديد: «لتلك الثورة المشؤومة التي حوّلت الكتابة إلى حرفة يدوية ؛ وحوّلت الناشرين إلى أصحاب مؤسسات وصرافي رواتب لرجال النبوغ»(٦٠). ومضى فيلدنغ أبعد من ذلك، إذ ربط صراحة بين «هذه الثورة

★ الكار: الحرفة، المهنة.. وهنا مهنة النشر.

المشؤومة» والانحطاط الرهيب في المعايير الأدبية: وأكّد أن «تجار الورق، أو من يُطلَق عليهم اسم ناشرين في العادة» يستخدمون «عمالاً مياومين» دون «مؤهّلات في أي نبوغ أو معرفة»، وأشار أن نتاجاتهم قد ابتعدت تماماً عن الكتابة الجيدة من خلال عملية من نوع قانون غريشام،★ تضطر الجمهور إلى «شرب عصير الماء... لأنها غير قادرة على إنتاج أي شراب آخر»[٦١].

ولم يكن حي غْراب★★ سوى اسم آخر لهذه «الثورة المشؤومة». ولم يجد سانتسبري[٦٢]، وكثيرون غيره، أي حرج في القول أن حي غْراب، بمعنى من المعاني، ليس إلا خرافة ؛ فالناشرون ودعموا عملياً كثيراً من المؤلفين بسخاء فاق ما قدّمته أية محسوبية. لكن حي غْراب، بمعنى آخر، كان قائماً فعلاً، وللمرة الأولى. إن مانبّه إليه بوب وأصدقاؤه هو انصياع الأدب للقوانين الاقتصادية **لسياسة عدم التدخل**،★★★ الانصياع الذي اضطر الناشرين، بغض النظر عن أذواقهم الخاصة، لأن يتدّبروا من أغبياء حي غْراب كل ما يرغب الجمهور في شرائه[٦٣].

ولقد اعتُبرت الرواية على نطاق واسع مثالاً نموذجياً للنوع المغشوش من الكتابة الذي يسمسره الناشرون لجمهور القراء. فجيمس رالف، مثلاً، صديق فيلدنغ ومعاونه، كتب في **حالُ المؤلفين**(١٧٥٨):

النشر هو الصناعة التي يزدهر الناشر من خلالها: تدفعه أصول المهنة لأن يشتري برخص ويبيع بأغلى ما يمكن... وهو ينفّذ طلباته التجارية وفقاً لمعرفته الدقيقة بتشكيلة السلِع الأكثر رواجاً في السوق ؛ ويحتفظ بصلاحية مطلقة في تحديد زمن النشر، ونسب الأرباح. ويُعتبر هذا بارومتراً جيداً لنوبات الطباعة: فالناشر الحصيف يستشعر نبض العصر، وتبعاً لهذا النبض، لايصف الدواء، بل يغذّي المريض فمادام المريض، قادراً على الابتلاع، يواصل هو الحقن، وعند أوِل عارض للغثيان، يبدل الجرعة، ومن هنا الابتعاد عن كل طاردات الريح السياسية، وإعطاء الذُراح، على شكل حكايات، وروايات، وورومانسيات، الخ»[٦٤].

وفي الحقيقة، لم تكن العملية مقصودة ومباشرة كما يشير رالف. فقد كتب ذلك بعد النجاح الكبير لروايات ريتشاردسون وفيلدنغ والانتشار اللاحق للمكتبات الدّوارة، أي حين شرع كتّاب حي غْراب المستأجَرون يكتبون الروايات ويترجمون الروايات الفرنسية بأجور مرتفعة لحساب ناشرين ومالكي مكتبات دوّارة مثل فرانسي وجون نوبل. وحتى في ذلك الحين، مع ذلك، لم يكن ثمّة دليل كافٍ على أن الناشرين لعبوا دوراً مباشراً في الحث على كتابة الروايات، بل على العكس، إذا ما نظرنا إلى الأعمال التي شجعها الناشرون، لوجدنا أنهم كانوا يميلون أساساً إلى الأعمال الضخمة المشتملة على المعلومات مثل **سيكلوبيديا** إفرام تشامبرز (١٧٢٨)، **ومعجم** جونسون (١٧٥٥) **وحياة الشعراء** له نفسه (١٧٧٩ – ١٧٨١)، فصلاً عن كثير من المؤلفات العلمية والتاريخية، والتي أُنْفِقَ عليها بسخاء كبير.

★ القانون القائل بأن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة.

★★ Grub حي لندني يقطنه فقراء المؤلفين، وأصبح رمزاً لجماعة المؤلفين المحتقرين والمستأجرين.

★★★ Laissez-Faire مبدأ يقاوم التدخل الحكومي في الشؤون الاقتصادية إلا بمقدار ما يكون ذلك التدخل ضرورياً لصيانة الأمن وحقوق الملكية الشخصية.

صحيح أن اثنين من الناشرين: تشارلز يفنغتون وجون أسبورن، طلبا من ريتشاردسون تأليف عمل يكون بمثابة الدليل المبسّط للكتابة الأدبية الدارجة، وبالتالي أمداه بالقوة الدافعة البدئية لكتابة **باميلا**. لكن **باميلا** ذاتها كانت ضرباً من المصادفة؛ وريتشاردسون، الذي كان مصرّاً على المقتضى الأدبي، عبّر عن دهشته حيال «نجاحها الغريب» وباع ثلثي حقوق النشر والتأليف لقاء عشرين باوند، ولو أنه صار أكثر حكمةً فيما يتعلّق بروايتيه اللاحقتين(٦٥). أما بالنسبة لتجربة فيلدنغ العصبية **جوزيف أندروز** فقد كان الأمر مختلفاً، إذْ لم تكن أبداً نتيجة لتشجيع الناشرين، والمعروف أن فيلدنغ ذهل حين عرض عليه الناشر ميلار مائتي باوند لقاء المخطوطة وعدد من القطع الأدبية الصغيرة،(٦٦). ويؤكد هذا أنه لاميلار ولا أي واحد غيره سبق له أن شجعَ فيلدنغ على اتخاذ هذا المنحى الأدبي الجديد من خلال التلويح بأنه منحى مربح، رغم تشجيع ميلار، بعد النجاح العظيم الذي حققته **باميلا** وتخطّيها رواية فيلدنغ الأولى من حيث المبيع.

ولكن، إذ الم يكن الناشرون قد فعلوا إلا القليل أو لم يفعلوا شيئاً على طريق نشوء الرواية بصورة مباشرة، يبقى هنالك بعض الدلائل على مساعدتهم في تطور واحد من التجديدات التقنية المميّزة للشكل الجديد– التفصيل المُسْهَب في الوصف والشرح– كما أنهم مكّنوا ديفوو ريتشاردسون من تحقيق استقلال واضح عن التقليد النقدي الكلاسيكي، الأمر الذي كان لاغنى لمأثرتهما الأدبية. وليست مساعدة الناشرين هذه إلا نتيجة غير مباشرة لدورهم في إبعاد الأدب عن سيطرة المحسوبية وجعله تحت سيطرة قوانين السوق.

حين لم يعد هدف الكاتب الأساسي إرضاء الزبائن **والنخبة** الأدبية، بدأت اعتبارات أخرى تنال أهمية جديدة. ويبدو أن اثنين، على الأقل، من هذه الاعتبارات قد شجعا المؤلّف على الإسهاب: أولاً، الكتابة الواضحة تماماً والمتّصفة بالحشو والزيادة تساعده قرّاءه الأقلّ ثقافة على فهمه بسهولة؛ وثانياً، بما أن الناشر، وليس الزبون، هو الذي يكافئه، أصبحت السرعة والغزارة ميزتين اقتصاديتين بارزتين.

ولقدا أشار غولد سميث إلى هذه النزعة الثانية عندما بحث العلاقة بين الناشر والمؤلّف في كتابة **بحث في الوضع الحالي للمعرفة** (١٧٥٩): «لعله من غير الممكن تصوّر اتفاق أكثر إساءة للذوق من هذا الاتفاق. إن من مصلحة الطرف الأول أن لايُتَاحَ للكتابة إلا القليل، أما الآخر فمن مصلحته أن يكتب إلى أقصى ما يمكن»(٦٧). ونجد نظرة غولد سميث هذه بعض مايؤكدها في حقيقة أن الإسهاب في الكتابة لأسباب مادية أصبح تهمة نوعية شائعة جداً في أوائل القرن الثامن عشر، وعلى سبيل المثال، فقد أشار جون وستلي غاضباً إلى أن طول النفس في الكتابة لدى إسحق واطسن وإلى درجة الإملال «هو من أجل المال»(٦٨). وإمكانية أن تكون هذه النزعة قد أثّرت في نشوء الرواية نجد بعض الدعم في حقيقة أنّ تهماً مماثلة قد وُجِّهت إلى كل من ديفو وريتشاردسون.

كانت النتيجة الأبرز لتطبيق المقياس الماديّ بالدرجة الأولى على الإنتاج الأدبي هي تفضيل النثر على الشعر ويوضح فيلدنغ في **إميليا** (١٧٥١) هذه العلاقة حين يكتب: «الصفحة هي الصفحة بالنسبة للناشرين، سواء ملِئَتْ نثراً أو شعراً، لافرق»(٦٩). وبالتالي، فإن ساكن حي غْراب، إذْ يجد في القوافي «أشياء عويصة»، يتحول من كتابة الشعر إلى المجلاّت وينهمك في كتابة الروايات. وذلك لسببين: الأول، هو أن «كتابة الرومانس هي الفرع الوحيد الجدير بأن يتَابع في أشغالنا»؛ والثاني، لأنه «أسهل عمل في العالم بالتأكيد؛ ويمكنك أن تكتبه بالسرعة التي تجْري فيها القلم على الورق».

ولقد انقضى من حياة ديفو فترة طويلة قبل أن يتّبع هذا السبيل ؛ إذْ تحوّل من الشعر الهجائي إلى النثر الذي اقتصر عليه تقريباً بعد ذلك. وكان هذا النثر سلساً غزيراً، عفوياً، بالطبع – وهذه هي الخصائص المنسجمة إلى حد بعيد مع كل من نمط السرد في رواياته والمردود الماديّ الأقصى لاشتغاله بالقلم. وفي حين تتطلب الرشاقة اللغوية، وتعقّد البناء الأدبي، وتركيز الأثر. وقتاً وجهداً كبيرين في التنقيح، يبدو أن ديفو تعامل مع المسائل المادية بتطرف منقطع النظير واعتبر التنقيح أمراً لايتولاّه إلا مقابل مكافأة مجزية. وهذا ما أكّد عليه المحرّر المجهول لطبعة عام ١٧٣٨ من كتاب ديفو **الحرَفيّ الإنجليزى البارع**، حين كتب عن مؤلفات ديفو أنها «عموماً... مُطْنَبة ومُسْهَبَة إلى حد بعيد» وأضاف «لانتزاع عمل كاملٍ من بين يديه، من الضروري إعطاؤه بسخاء على كل صفحة كي يكتبها بأسلوبه الخاص، ونصف مادفِع له كي يشذّب زوائدها، أو يزيلها. .»(٧٠).

وهنالك نوع من التشابه في حالة ريتشاردسون، مع أن الحافز الماديّ كان أقلّ إلحاحاً. ففي عام ١٧٣٩ أنّبه صديقه د. جورج تشين على تفكيره، مثل الناشرين، بأن «قيمة الكاتب بعدد صفحات»(٧١). كما أن شينستون كتب، بعد ذلك، في معرض حديثه عن **كلاريسا**، أن ريتشاردسون «أطال في الكتابة إطالة مفرطة دون ضرورة... وما كان ليفعل ذلك لولا أنه **صاحب مطبعة** فضلاً عن كونه مؤلّفاً»، وأضاف مثنياً على واقعية ريتشاردسون دون أن يقصد ذلك: «ليس هنالك مايبرّر هذا التفصيل سوى **الحقيقة**، كما لو أننا في محكمة عادلة»(٧٢).

لم يقطع ديفو وريتشاردسون مع المعايير الأدبية الكلاسيكية في قضية الأسلوب النثري وحسب، بل فعلا ذلك في كل جانب تقريباً من جوانب رؤيتهم للحياة، وفي التقنيات التي جسّد من خلالها هذه الرؤية. وهنا، أيضاً، كانا تعبيراً عن التغيرات العميقة في السياق الاجتماعي للأدب، والتي أضعفت إلى حد بعيد هيبة المعايير النقدية السائدة.

عند منتصف القرن الثامن عشر تماماً كيف ثوّر توازن القوى الجديد عملية إمداد كل من النقاد والأدباء بعناصر جديدة. وتبعاً لما كتبه فيلدنغ في **Covent Garden Joural** (١٧٥٢)، فإن عالم الأدب كله أصبح «ديمقراطياً، بل وفوضوياً صرفاً» ؛ ولكم يعد هنالك من يدافع عن القوانين القديمة، حيث «تولّت مهام النقد مجموعة ضخمة من المخالفين للقواعد والأصول» قبلوا «في ميدان النقد دون معرفة كلمة واحدة في القوانين القديمة»(٧٣). وبعد ذلك بعام أشار د. جونسون في **The Adventurer** إلى أن المخالفين للقواعد والأصول رسّخوا أقدامهم: في حقل التأليف أيضاً: «يمكننا أن نطلق على العصر الحالي، وبصورة ملائمة إلى حد بعيد، اسم عصر المؤلّفين، حيث لم يندفع في أي وقت آخر رحال من كل درجات المقدرة، وكل أنواع الثقافة، وكل المهن والاختصاصات، وبحماسة عارمة إلى الطباعة». ثم أضاف مؤكّداً على الفرق بين الماضي والحاضر: «كان عالم الكتابة متروكاً في السابق لأولئك الذين افتُرِض تحصيل معرفة لايمكن للقسم المشغول من البشر أن يبلغها»(٧٤).

ومن بين الكتّاب المتحلّلين من التركة القديمة، والذين لم يعرفوا إلا القليل أو لاشيء عن «القوانين القديمة» في الأدب، يجب بالتأكيد أن نعدّ ديفو وريتشاردسون عيّنتينْ نموذجيتين للقسم المشغول من البشر في القرن الثامن عشر. فقد حملا أفكاراً وثقافة لايمكن لها أن تحظى بأي إعجاب لدى سدنة المصير

الأدبي؛ وعندما نسترجع كم كانت وجهة النظر الكلاسيكية مناوئة لمقتضيات الواقعية الشكلية، يتضح لنا أن ولاءها المغاير كلياً كان الشرط الأساس لتجديدهما الأدبي. ولقد استنتجت السيدة تشابون من مثال ريتشاردسون مايلي. «لايمكن إلا للجاهل أن يقدّم الآن شيئاً أصيلاً ؛ فكل من ذاك النوع هو سلطة راسخة، ولاتهتم بالشيء المألوف»(٧٥). أما ديفو وريتشاردسون فكانا متحررين إلى حد بعيد بحيث أمكنهما تقديم «الشيء المألوف» وبالطريقة التي يرغباتها قياساً بالكتّاب في فرنسا، مثلاً، حيث الثقافة الأدبية كانت ماتزال مقصورة على البلاط بالدرجة الأولى ؛ وربما لهذا السبب تمكّنت الرواية في انجلترا أن تنجز القطيعة مع القصّ السابق باكراً أو بصورة أشدّ اكتمالاً في الأسلوب والمحتوى.

وأخيراً، فإنّ إلغاء الناشرين للمحسوبية، واستقلال ديفو وريتشاردسون اللاحق عن أدب الماضي. ليست سوى انعكاسات لسمة أوسع وأكثر أهمية من سمات عصرهما – القوة العظيمة لدى الطبقة الوسطى ككل وثقتها بنفسها. كما أن ديفو وريتشاردسون كانا على تماس مباشر مع الاهتمامات والمدارك الجديدة لدى جمهور القرّاء. ولم يكن عليهما كحرفيين لندنيين من الطبقة الوسطى سوى الاحتكام إلى معاييرها الخاصة في الشكل والمضمون كي يتأكدا أنّ ما كتباه سوف يروق الجمهور الواسع. ولعلّ هذا أبرز وأهم تأثير تركه التغيّر في تركيب جمهور القراء، والدور المهيمن للناشرين، على نشوء الرواية ؛ لامن حيث استجابة ديفو وريتشارسون لحاجات جمهورهما الجديد، بل من حيث قدرتهما على التعبير عن تلك الحاجات من الداخل وبحرية أكبر مما كان ممكناً في السابق.

(١) London, 1904, P. 26. See also Helen Sand Hughes, The Middle Class Reader and The English Novel, JEGP, XXV (1926), PP. 362 - 78
(٢) Cit. A. S. Collins, The Profession of Letters (London, 1928), P. 29.
(٣) J. Sutherland, "The Circulation of Newspapers and Literary Periodicals, 1700 - 1730", Library, 4 th ser , XV (1934), PP. 111 - 13.
(٤) A. S. Collins, Authorship in The Days of Johnson (Londcn, 1927), P. 255.
(٥) No. 10 (1711).
(٦) Swift, Journal to Stella, 28 January 1712.
(٧) Collins, The Profession of Letters, P. 21
(٨) E. Carpenter, Thomas Sherlock (London, 1936), PP. 286 - 7.
(٩) Collins, Authorship, P. 236.
(١) R .A. Austen - Leigh, "William Strahan and His ledgers" , Library, 4 th ser., III (1923), P. 272.
(١١) Marjorie Plant, The English Book Trade (London, 1939), P. 443
(١٢) Lives of The Poets, ed. Hill (Oxford, 1905), III, P. 19.
(١٣) Confessions (London, 1804), P. 175.
(١٤) Travels, ed. matheson (London, 1924), P. 30.
(١٥) M. G. Jones, The Charity School Movement... (Cambridge, 1938), P. 332.
(١٦) Dorothy Marshall, The Englih Poor in The Eighteenth Century (London, 1926), PP. 27 - 9, 76 - 7.
(١٧) Jones, The Charity School Movement, PP. 80, 304.
(١٨) "Essay on Charity and Charity Schools", The Fable of The Bees, ed Kaye (Oxford, 1924), I, 288.
(١٩) Poems On Several Occasions: Written by Stephn Duck..., 1730, P. iv
(٢٠) Jones, The Charity School Movement, P. 332, J. L. and Barbara Hammond, The Town Labourer, 1760 - 1832 (London, 1919), PP. 54 - 5, 144- 7.
(٢١) In Natural and Political Observations and Conclusions upon The State and Condition of England, 1696.
(٢٢) Review, vi (1709), No. 36.
(٢٣) J. H. Habakkuk, "English Land Ownership, 1680 - 1740", Economic History Review, x (1940), PP 2 - 17.
(٢٤) M .D. George, London Life in The 18 th century (London, 1926), P. 2.
(٢٥) On This difficult subject, See E. W. Gilboy, Wages in 18 th Century England (Cambridge, Mass, 1934), PP. 144 ff.

(٢٦) Robinson Crusoe Examin'd and Criticis'd. Dottin (London and Paris, 1923), PP. 71 - 2.

(٢٧) Johnson, "Pope" Lives of the Poets, ed. Hill, lll, iii

(٢٨) See especially Hilda M. Hamlyn, Eighteenth - Century Circulating Libraries in England", Library, 5th ser., l (1946), P 197.

(٢٩) Mrs Griffith, Lady Barton (1771), Preface.

(٣٠) Cit. John Tinnon Taylor, Early Opposition to the English Novel (New York, 1943), P. 25.

(٣١) Fanny Burney, Diary, 26 March 1778.

(٣٢) No. 155.

(٣٣) Act 11.

(٣٤) Letters and Works, ed Thomas (London, 1861), l, p. 203 ; ll, pp.225 -6, 305.

(٣٥) A Sketch of Her Life..., ed. Seeley (London, 1908), P. 22

(٣٦) Letters Describing the Character and Customs of the English and French Nations (1726), P. ll.

(٣٧) A Foreign View of England, trans, Van Muyden (London, 1902), P. 206.

(٣٨) Kalm's Account of His Visit to England..., Trans. Lucas (London, 1892.), P. 326.

(٣٩) The End of Time, Life and Choice Works of Isaac Watts, ed Harsha (New york, 1857), P. 322.

(٤٠) Improvement of the Mind (New York, 1885), PP. 51, 82.

(٤١) P. 29

(٤٢) George, London Life, P. 289.

(٤٣) A. D. McKillop, Samuel Richardson: Printer and Novelist (chapel Hill, 1936), p. 5.

(٤٤) Memoirs, 1830, P. 65.

(٤٥) Pamela, Everyman Edition, I, P. 65.

(٤٦) No. 60.

(٤٧) 1729 ed., I, xiv.

(٤٨) Frank Mott Harrison, "Editions of Pilgrim's Progress", Library, 4 th ser., xxll (1941), p. 73.

(٤٩) I am indebted for These figures to Ivor W. J. Machin's unpublished doctoral disseration, "Popular Religious Works of the Eihgteenth Century: Their Vogue and Influence" (University of London, 1939), PP. 14 - 15, 196 - 218.
- Mochin, P. 14.

(٥٠) Introductory Letter, "To The Rev. Mr Jonathan Dustwieh".

(٥١) Tatler, No. 64 (1709)

(٥٢) Diary and Correspondence of Philip Doddridge (London, 1829), i, P. 152.

(٥٣) Literary Essays (London, 1923), P. 651.

(٥٤) Estimate of The Value and Influenece of Works of Fiction in Modern Times" ,Works, ed. Nettleship, iii, p. 27.

(٥٥) Lennart Carlson, The First Magazine (Providence, R. I., 1938),

(٥٦) PP. 62 - 3, 77, 2.

(٥٧) No. 90 (1731).

(٥٨) See Stanley Morison, The English Newspaper (Cambridge, 1932), PP. 73 - 5, 115, 143 - 6 ' B,. C. Nangle, The Monthly Review, 14st Series, 1749 - 1789 (Oxford,

1934), P. 156.

Applebee's Jurnal, 31 July 1725, cit William Lee, Life and Writings of Daniel Defoe (London, 1869), III, P. 410. (٥٩)

"The Distresses of a Hired Writer", 1761, in New Essays, et Crane (Chicago, 1927), P. 135. (٦٠)

True Patrıot, No. I, 1745. (٦١)

"Literature", Social England, ed H. D. Traill and J. S. Mann (London, 1904), v, PP. 334 - 8. (٦٢)

Letteıs of Doctor George Cheyne to Richardson, 1733 - 1743, ed Mullett (Columbıa, Missouri, 1943), PP. 48, 51- 2. (٦٣)

P. 21. (٦٤)

See McKillop, Richardson, PP. 16, 27, 293 - 4. (٦٥)

Cross, Fielding, I, PP. 315-6. (٦٦)

Works, ed Cunningham (New York, 1908) vi, PP. 72 - 3 (٦٧)

A. P. Davıs, Isaac Watts (New york, 1943), P. 221. (٦٨)

BK. VIII, Ch. 5. (٦٩)

4th ed. (٧٠)

Letters to Richardson, ed. Mullett, P. 53. (٧١)

Letters, ed. Mallam (Minneapolis, 1939), P. 199. (٧٢)

Nos. 23, 1. (٧٣)

No. 115. (٧٤)

Posthumous Works,..., 1807, l, p 176. (٧٥)

الفصل الثالث

روبنسون كروزو، الفردانية والرواية

يستند اهتمام الرواية الجدّي بالحيوات اليومية للبشر العاديين إلى شرطين عامين أساسيين: أولاً، على المجتمع أن يقيّم كل فرد عالياً بما يكفي لاعتباره موضوعاً لأدبه الرصين ؛ وثانياً، لابدّ من وجود تنوع كافٍ في المعتقد والسلوك بين البشر العاديين بحيث يكون الوصف التفصيلي المتعلّق بهم مشوّقاً للبشر العاديين الآخرين، قرّاء الروايات. ولعلّ أياً من شرطي وجود الرواية هذين لم يتحقّق بصورة واسعة تماماً: إلا مؤخراً جداً، فكلاهما يستند إلى ظهور مجتمع يتميّز بذاك التعقّد الهائل في العوامل المتواكلة التي يشير إليها مصطلح «الفردانية».

وحتى كلمة «الفردانية» حديثة، لاتعود إلا إلى منتصف القرن التاسع عشر. ومع أنه في كل العهود، بلاريب، وفي كل المجتمعات، كان بعض البشر «فردانيين» بمعنى أنهم كانوا متمركزين على ذواتهم egocentric، أو متوّحدين، أو منعتقين بصورة واضحة من المعتقدات والعادات السائدة ؛ إلا أن مفهوم الفردانية ينطوي على ماهو أبعد من ذلك بكثير. فهو يفترض أن المجتمع برّمته محكوم في المقام الأول بفكرة الاستقلال الفعلي لكل فرد عن بقية الأفراد وعن الولاء المتعدد الأشكال للأساليب القديمة في الفكر والعمل والتي تشير إليها كلمة «تقليد» – والتقليد قوة اجتماعية دوماً، وليست فردية. ومن الواضح أن وجود مجتمع كهذا يستند، بدوره، إلى نمط خاص من التنظيم الاقتصادي والسياسي وإلى إيديولوچيا ملائمة ؛ وبعبارة أدّق، إلى تنظيم اقتصادي وسياسي تتيح لأعضائه مجالاً واسعاً للخيارات في أفعالهم، وإلى أيديولوچيا قائمة بالدرجة الأولى، لاعلى تقليد الماضي، بل على استقلال الفرد، بغض النظر عن وضعه الاجتماعي أو قدرته الشخصية. ومن المتفق عليه عموماً أن المجتمع الحديث فرداني على نحو استنثنائي في هذه المناحي، وأن من بين الأسباب التاريخية الكثيرة لبزوغه هنالك سببان لهما أهمية فائقة– نشوء الرأسمالية الصناعية الحديثة وانتشار البروتستانتية★، خاصة بأشكالها الكالفنية ★★والبيوريتانية.

★ البروتستانتية: الحركة الإصلاحية الشهيرة في الدين المسيحي، وقد عرفت هذه الحركة عدداً من الكنائس مثل الإنجيلية، المعمدانية، المشيخية.. الخ. ولقد ترافقت البروتستانتية مع ولادة وتطور العلاقات الرأسمالية...

★★ الكالفنية: مذهب كالفن اللاهوتي البروتستانتي (١٥٠٩ – ١٥٦٤) القائل بأن قَدَر الإنسان مرسوم قبل ولادته. وهي حركة إصلاح ديني انتشرت في فرنسا أول الأمر ثم في سويسرا وغيرها.

(١)

جلبت الرأسمالية زيادة عظيمة في التخصص الاقتصادي ؛ وهذا التخصص متراكباً مع بنية اجتماعية أقلّ صلابة وتجانساً، ومع نظام سياسي أقلّ استبداداً وأكثر ديمقراطية، زاد بشكل هائل حرية الفرد في الاختيار. وبالنسبة لأولئك الخاضعين تماماً للنظام الاقتصادي الجديد لم تعد العائلة، ولا الكنيسة، ولا الطائفة الحرَفيّة ولاالناحية، أو أية وحدة جمْعيّة أخرى، هي الوحدة الفاعلة، وإنما الفرد: صار هو وحده بالدرجة الأولى مسؤولاً عن تحديد أدواره الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية والدينية.

ومن العسير أن نحدد متى بدأ هذا التغير في التوجّه يؤثر على المجتمع ككل – ربما ليس قبل القرن التاسع عشر. لكن من المؤكّد أن الحركة بدأت قبل ذلك بكثير ففي القرن السادس عشر أطلق الإصلاح ونشوء الدول القومية تحدياً حاسماً وجه التجانس الاجتماعي الراسخ للعالم المسيحي القروسطي، و«لأول مرة، واجهت الدولة المطلقة الفرد المطلق»، كما تقول عبارة مايتلاند الشهيرة. أما خارج المجال السياسي والديني فقد كان التغيّر بطيئا، ويبدو أن البنية الاجتماعية والاقتصادية الفردانية حقاً لم تقم وتباشر تأثيرها على جزء هام من السكان، وليس على غالبيتهم، إلا بعد تطور أبعد للرأسمالية الصناعية، خاصة في انجلترا والبلدانالواطئة.

وعلى الأقل، من المتفق عليه عموماً أن أسس النظام الجديد كانت كامنة في الفترة التي أعقبت مباشرة ثورة ١٦٨٨ المجيدة. حيث كانت الطبقات التجارية والصناعية، والتي هي العوامل الأولى في خلق النظام الاجتماعي الفرداني، قد حققت قوة سياسية واقتصادية عظيمة ؛ وانعكست هده القوة في حقل الأدب. وكما رأينا، فقد أصبحت الطبقات الوسطى في المدن أكثر أهمية بكثير من غيرها بين جمهور القرّاء، وفي الوقت ذاته بدأ الأدب ينظر إلى الحرفة، والتجارة، والصناعة باستحسان. وكان هذا تطوراً جديداً دون ريب، فالكتّاب السابقون، مثل سبنسر، شكسبير، دَنْ، بنْ جونسون، ودَريدن، مالوا إلى مساندة النظام الاقتصادي والاجتماعي التقليدي وهاجموا كثيراً من أعراض الفردانية الناشئة. أما مع مطلع القرن الثامن عشرفراح أديسون، وستيل وديفو يبصمون بالموافقة الأدبية على أبطال الفردانية الاقتصادية الجديدة وبنوع من التباهي.

كان التوجّه الجديد واضحاً وبالقدر ذاته في الحقل الفلسفي. تجريبيو القرن السابع عشر الإنجليز العظماء كانوا فردانيين إلى حد بعيد في تفكيرهم السياسي والأخلاقي كما في الأبستمولوجيا. فقد أمل بيكون أن يدشن منطلقاً جديداً في النظرية الاجتماعية بتطبيق منهجه الاستقرائي على ركام من المعطيات الواقعية المتعلّقة بعدد هائل من الأفراد المحددين [١] ؛ وهوبز أيضاً، وقد شعر أنه معنيّ بموضوع لم يُقارب على نحو ملائم من قبل، أقام نظريته السياسية والأخلاقية على التكوين السيكولوجي للفرد المتمركز حول ذاته أساساً [٢]؛ أمام لوك في كتابه **بحثان في الحكم** (١٦٩٠) فقد شاد منظومة متميزة في التفكير السياسي قائمة على ثبات حقوق الفرد وعدم إمكانية إبطالها، على النقيض من المنظومات التقليدية للكنيسة، أو العائلة أو الملك. وكون هؤلاء المفكرين طليعة سياسية وسيكولوجية للفردانية الناشئة، علاوة على كونهم روّاد نظريتهم في المعرفة، يشير إلى مدى الارتباط الوثيق بين توجهاتهم الجديدة بعضها ببعض وبتجديدات الرواية. فكما كان هنالك توافق أساسي بين الطبيعة غير الواقعية للأشكال الأدبية عند الإغريق، ورؤيتهم

الأخلاقية الاجتماعية، أو المدنية، ومرجعيتهم الفلسفية إلى الكّلي، هكذا تماماً تخالفت الرواية الحديثة بقوة مع الأبستمولوچيا الواقعية للعصر الحديث من جهة، ومع فردانية بنيته الاجتماعية من جهة أخرى. وفي كل المجالات الأدبية، والفلسفية، والاجتماعية انزاح تماماً التركيز الكلاسيكي على المثالي، والكّلي، والمشترك، واحتلّ المحدّد المتميّز، والمحسوس المُدْرَك، والفرد المستقلّ بذاته حقل الرواية الحديث.

ولقد عبّر ديفو، الذي تشترك رؤيته الفلسفية في كثير من الجوانب مع رؤية التجريبيين الإنجليز في القرن السابع عشر، عن عناصر متعددة في الفردانية بصورة أكثر اكتمالاً مما لدى أي كاتب سابق، كما قدّم في أعماله شرطاً فذّاً للصلة بين الفردانية بأشكالها العديدة ونشوء الرواية. وتبدو هذه الصلة بوضوح زائد وشامل على نحو خاص في روايته الأولى **روبنسون كروزو**.

(٢)

(١) استفاد كثير من المنظّرين الاقتصاديين وعلى نحو ملائم تماماً من روبنسون كروزو كمثال توضيحي للـ **homo economicus** ★وكما كانت «الأمة»★★ رمزاً لطريقة التفكير المشتركة المطابقة للمجتمعات السابقة، هكذا رمز الإنسان الاقتصادي إلى الرؤية الجديدة للفردانية في جانبها الاقتصادي. ومع أن آدم سميث حمل وزر ابتكاره ؛ إلا أن هذا المفهوم أقدم بكثير عملياً، لكنه لم يصبح بمثابة التجريد المعبّر عن فردانية النظام الاقتصادي ككل إلا عندما بلغت فردانية ذلك النظام مرحلة متقدمة من التطور.

وروبنسون كروزو، مثل بقية الشخصيات الرئيسية عند ديفو، مول فلاندرز، وروكسانا، والكولونيل جاك، والكابتن سنغلتون، هو تجسيد للفردانية الاقتصادية قلّما يحتاج إلى إثبات. فكل أبطال ديفو يسعون وراء المال، الذي يدّعى «القاسم المشترك العام للعالم» (٣) وهم يسعون خلفه بطريقة منهجية تبعاً لحسابات الربح والخسارة التي اعتبرها ماكس فيبر السمة التقنية المميّزة للرأسمالية الحديثة. (٤) ونلاحظ أن أبطال ديفو ليسوا بحاجة أبداً لتعلّم هذه التقنية ؛ فهي تجري في عروقهم، مهما تكن ظروف ولادتهم وتربيتهم، وهم يطلعوننا دوماً على مخزونهم الحالي من المال والبضائع أكثر من أي شخصيات قصصية أخرى. كما أن ضمير المحاسب أو ماسك الدفاتر عند كروزو يحظى بأولوية حقيقية على أفكاره وعواطفه، وعدما يقدّم وكيله في ليبسون ١٦٠ مويدوراً ★★★ برسم الأمانة كي يخفّف من مصاعبه العاجلة، يروي كروزو: «بالكاد استطعت أن أُمْسك عن البكاء بينما هو يتكلم: وباختصار، أخذت ١٠٠ مويدوراً، وطلبت قلماً وحبراً لأعطيه إيصالاً بها» (٥).

والمحاسبة ليست بعد سوى وجه واحد من أوجه المركزية في النظام الاجتماعي الحديث. فمدنّيتنا

★ الإنسان الاقتصادي.

★★ body politic الأمة (بوصفها وحدة سياسية خاضعة لحكومة)

★★★ المويدور:moidore : عملة ذهبية برتغالية قديمة.

برّمتها قائمة على العلاقات التعاقدية الفردية، بعكس العلاقات غير المؤثّقة، التقليدية، والجَمْعيّة في المجتمعات السابقة، وفكرة العقد هذه لعبت دوراً بارزاً في التطور النظري للفردانية السياسية. فقد تشكّلت على نحو بارز في الصراع ضد آل ستيوارت★، وتكرّست في منظومة لوك السياسية. وقد اعتقد لوك، علاوة على ذلك، أن العلاقات التعاقدية مُلْزِمة حتى في الحالات العادية [٦]؛ ونلاحظ أن كروزو يسلك مثل واحد من أتباع لوك الأخيار – فعندما يَفِدُ آخرون إلى الجزيرة يجبرهم على قبول سلطانه بعقود مكتوبة تقرّ حكمه المطلق (رغم علمنا أن الحبر قد نفد لديه) [٧].

لكن أولوية الحافز الاقتصادية، والتبجيل المتأصل للمحاسبة وشرعة العقد، ليست أبداً القضايا الوحيدة التي يكون فيها روبنسون كروزو رمزاً للسيرورات المرافقة لنشوء الفردانية الاقتصادية. فأقنمة hypostasis الحافز الاقتصادي تستلزم، منطقياً، تبخيس أساليب التفكير، والإحساس، والسلوك الأخرى: وهكذا ضعفت كل أشكال العلاقة الجَمْعيّة التقليدية، العائلة، والطائفة الحرفية، والقرية، والشعور القومي، وكذلك المزاعم المنافسة للإنجاز والمتعة الفرديين الاقتصاديين، متراوحةً بين الخلاص الروحي ومسرّات الاستجمام والترفيه عن النفس [٨].

إن إعادة التنظيم الشاملة هذه لمقومات المجتمع البشري تنزع إلى الحدوث حيثما تصبح الرأسمالية الصناعية قوة مسيطرة في البنية الاقتصادية [٩]، وقد اتضحت هذه العملية باكراً على نحو خاص في انجلترا. ومع منتصف القرن الثامن عشر أصبحت شيئاً مألوفاً تماماً. وإليك كيف صوّر غولد سيمث، مثلاً، ما اقترن مع الحرية المتبججة لانجلترا في قصيدته **الرّحالة** (١٧٦٤):

يالحرية الإنجليز الباهظة،

أبعدت الإنسان عن الإنسان، ومزّقت أواصر المجتمع ؛

اللوردات ضئيلو الشأن نهضوا وحدهم،

كل مايمتّ للحياة، ويلطّفها مجهول ؛

وعبر قيود الطبيعة الواهنة،

تقارع العقولُ العقولَ، بين كرٍ وفرّ...

وليس بالأسوأ هذا. فكلما انحلّت قيود الطبيعة،

ترنّح الواجب، والشرف، والحبّ،

وراحت الروابط الزائفة، روابط القانون والثروة،

تحشد قواها، وتفرض رعبها العنيد. [١٠]

★ آل ستيوارت: أسرة حكمت اسكتلندة من ١٣٧١ إلى ١٦٠٣ وبريطانية واسكتلندة من ١٦٠٣ إلى ١٧١٤.

بخلاف غولدسميث، لم يكن ديفو عدواً للنظام الجديد- بل العكس تماماً ؛ مع أنّ في **روبنسون كروزو** كثيراً مما يؤيد لوحة غولد سميث، كما في معالجة ديفو لبعض العلاقات الجمعية كالعائلة أو الأمة، مثلاً.

ففي معظم الحالات، أبطال ديفو إما دون عائلة، مثل مول فلاندرز، أو الكولونيل جاك، أو الكابتن سنغلتون، أو أنهم يهجرونها في مرحلة باكرة ولايعودون إليها أبداً، مثل روكسانا وروبنسون كروزو، لكن يجب ألاّ نضفي أهمية زائدة على هذه الحقيقة، لأن قصص المغامرة تقتضي غياب الروابط الاجتماعية. ويبقى أن البطل، في **روبنسون كروزو** على الأقل، له منزل وعائلة، يغادرهما للسبب المألوف لدى الإنسان الاقتصادي – ضرورة تحسين وضعه الماديّ. «شيء ما قدري في ذلك الميل إلى الطبيعة» يدعوه إلى البحر والمغامرة، بدلاً من «المكوث للعمل» في المنزلة الاجتماعية التي ولدَ فيها – والتي يدعوها كروزو «المنزلة العليا للحياة الوضيعة» ؛ مستخفّاً بما بذله أبوه من مديح لهذا الوضع. وفيما بعد نراه ينظر إلى هذه «الرغبات الجامحة» ، وإلى هذا الاستياء من «الحالة التي وضعه فيها الربّ والطبيعة» باعتبارها «خطيئته الأصلية» (١١). وعلى أية حال، فإن النقاش الذي دار بينه وبين أبويه في ذلك الوقت لم يكن حول واجب البنوة أو الدين، وإنما عن السبيل الأكثر فائدة مادياً، أهو الذهاب أم المكوث: والطرفان كلاهما أقرّ المبرر المادي باعتباره الأساس. وكروزو، بالطبع، يكسب من «خطيئته الأصلية» ويصبح أغنى من والده.

إن «الخطيئة الأصلية» لكروزو هي في الحقيقة ذلك النزوع الديامي للرأسمالية ذاتها، والذي لايستهدف أبداً مجرد الإبقاء على الـ **status quo**،★ وإنما تغييره المضطرد. ومغادرة البيت، من أجل تحسين القسمة التي ولد عليها المرء، هي سمة حيوية في نموذج الحياة الفرداني . ويمكن اعتبارها بمثابة التجسيد الاقتصادي والاجتماعي للقلق **uneasiness** الذي جعله لوك مركز منظومة التحفيز لديه (١٢)، هذا القلق الذي كان وجوده، من وجهه نظر باسكال المناقضة تماماً، مؤشراً على التعاسة الراسخة للإنسان الفاني. كتب باسكال، «كل شقاء بني البشر ينبع من حقيقة واحدة وحيدة، هي أنهم لايستطيعون المكوث هازئين في أماكنهم» (١٣). أما بطل ديفو فلن يوافق على هذا أبداً. وهو يخبرنا، حتى بعد أن يتقدّم به العمر، أن «... لاشيء يعادل أو يضاهي النشاط والتجارة، فالكسب العظيم، كما أعتقد، فيه متعة، وفيه مسرّة أكبر دون شك مما في الجلوس ساكنين، هذا الجلوس الذي هو عندي الوجه الأتعس للحياة»(١٤) وهكذا، في **مغامرات إضافية** ينطلق كروزو في أوذيسة أخرى مربحة.

إذاً، إن النزوع الأساسي للفردانية الاقتصادية يمنع كروزو من صرف اهتمام كبير بالروابط العائلية، سواء كابن أو كزوج. وهذا يتناقض مع إلحاح ديفو الشديد على الأهمية الاجتماعية والدينية للعائلة في أعماله التعليمية الوعظية مثل **مدرّس العائلة** ؛ لكن رواياته لا تعكس النظرية، بل الممارسة وهي لاتعطي لهذه الروابط إلا دوراً ثانوياً تماماً، ومعرقلاً إجمالاً.

كما أن التمعّن العقلاني للمرء في مصلحته الخاصة يقوده لأن يكون أقلّ تقيداً بالروابط القومية كما بالروابط العائلية. ولاشك أن ديفو يقيّم الأفراد والبلدان على السواء من حيث حسناتهما الاقتصادية

★باللاتينية في النص الأصلي: الوضع الراهن.

بالدرجة الأولى. ولذلك نجد أن واحداً من أقواله الوطنية يتخذ شكلاً مميّزاً من ادّعاء أن مواطنيه يحققون في الساعة الواحدة أعظم مما يحققه عمال أي بلد آخر [١٥]. ونلاحظ أن كروزو، والذي أطلق عليه وولتردي لامار، على نحو صائب لقب «أليف ديفو الاصطفائي»[١٦]. يبدي رهاب الأجانب **xenophobia** خاصة عندما تكون الفوائد الاقتصادية غائبة: أما حين تحضر – كما في حالة الحاكم الإسباني، والكاهن البابوي الفرنسي، والوكيل التجاري البرتغالي – فليس لمديحه حدّ. وهو من جهة أخرى، يدين الكثير من الإنجليز، مثل أولئك المستوطنين في الجزيرة، بسبب افتقارهم إلى الصناعة. ويشعر المرء أن كروزو لاتربطه ببلده أية روابط وجدانية، إلا كتلك التي تربطه بعائلته ؛ فهو راضٍ عن الناس، مهما تكن قوميتهم إذا كان العمل والمتاجرة معهم جيدين ؛ وهو يحسّ، مثل فلاندرز، أنه «والمال في جيبه يكون في وطنه حيثما كان»[١٧].

إن مابدا في البداية بمثابة تصنيف لرواية **روبنسون كروزو في** فئة خاصة نوعاً من روايات «الرحلة والمعامرة» لم يعد كذلك أبداً. فتعويل الحبكة على الرحلة يضع **روبنسون كروزو في موقع هامشي نوعاً** ما من خطّ تطور الرواية، إذ ينقل البطل من إطاره الطبيعي في نموذج من العلاقات الاجتماعية الراسخة والمتماسكة. لكن كروزو ليس مجرد مغامر جوّاب آفاق، كما أن رحلاته، شأن تحرره من القيود الاجتماعية، هي حالات متطرفة نوعاً ما من النزوعات الطبيعية في المجتمع الحديث ككل. فالفردانية الاقتصادية، بجعلها السعي خلف الربح حافزاً أساسياً، زادت إلى حد بعيد من حراك **mobility** الفرد. وبعبارة أدق، فإن حياة روبنسون كروزو، كما رأى البحث الحديث [١٨]، استندت إلى بعضٍ من الأعمال التي لاتحصى، والتي تعدّد مآثر أولئك الرحّالة الذين ساهموا مساهمة جليلة في القرن السادس عشر في دفع تطور الرأسمالية من خلال الإمداد بالذهب، والعبيد، والمحاصيل المدارية التي اعتمد عليها التوسع التجاري، والذين واصلوا في القرن السابع عشر هذه السيرورة من خلال تطوير المستعمرات والأسواق العالمية التي استند إليها تقدّم الرأسمالية اللاحق.

وإذاً، فإن حبكة ديفو تعبّر عن بعض النزوعات الأشدّ أهمية في حياة عصره، وهذا ما يفرّق بطله عن معظم الرحّالة في الأدب. فروبنسون كروزو ليس رحّالة تجارياً متجذّراً في محليّة مألوفة رغم امتدادها، مثل أدوتوليكوس ؛ ولاهو مسافر رغماً عنه ويحاول العودة إلى عائلته وموطنه، مثل أوذيس : إن الربح هو النداء الباطني الوحيد عند كروزو، والعالم كلّه حدوده.

إن أولوية المصلحة المادية الفردية تنزع إلى التقليل من شأن العلاقات الجَمْعيّة، وخاصة تلك القائمة على الجنس ؛ وبما أن الجنس، كما أشار فيبر [١٩]، واحد من الأخطار الكامنة الأشدّ تهديداً لسعي الفرد العقلاني وراء غاياته الاقتصادية، فهو إذاً واحد من العوامل اللاعقلانية الأشد في الحياة البشرية، ولذلك تمّ وضعه، كما سنرى، تحت سيطرة ضوابط قوية على نحو خاص في أيديولوجيا الرأسمالية الصناعية.

ومن المؤكد أن ليس للحب الرومانسي بين الروائيين خصمٌ ألدّ من ديفو. وهو يحطّ حتى من شأن الإشباع الجنسي – حين يتحدث عنه– وقد أعلن في، **The Review** على سبيل المثال، أن «التفاهة التي تستدعي التلذّذ بها غير جديرة بالتوبة» [٢٠] أما فيما يتعلق بالزواج فإن موقفه يتعزّز مادامت الفضائل الاقتصادية والأخلاقية لدى الذكر لاتشكّل ضمانة للتثمير الزوجي المربح: ففي مستعمرته «كما يحدث

غالباً في العالم (ولا أعرف ماهي غاية العناية الإلهية الحكيمة في مثل هذا الترتيب للأمور)، الشخصان الشريفان نالا الزوجتين الرديئتين، أما الأشرار الثلاثة الذين بالكاد يستحقون الشنق.. فقد حظوا بزوجات ذكيّات، مجتهدات، مقتصدات، وحاذقات» [٢١]. وجملته الاعتراضية المحيّرة هنا تحمل شهادة بليغة على الجدّية التي نظر بها إلى هذه الثغرة في عقلانية العناية الإلهية.

ولذلك، ليس مدهشاً أن الحب لايلعب إلا دوراً هزيلاً في حياة كروزو الخاصة، وأن إغراءات الجنس مُقْصَاة عن مسرح انتصاراته الأعظم، الجزيرة. وعندما يعاني كروزو من الافتقار «للمجتمع»، نجده يتضرّع طلباً للسلوان بالرفقة، ولكن نجد أيضاً أن ما يرغب به ليس إلا عبداً ذكراً [٢٢] ومن ثمّ، مع فرايدي، يستمتع كروزو بأنشودة رعوية دون منّة امرأة– وفي هذا افتراق جذريّ عن التوقعات التقليدية التي أثارتها الجزر المهجورة من **الأوذسية** وحتى **النيويوركي**.

وعندما يعود كروزو إلى المدينّة في نهاية المطاف، يبقى الجنس خاضعاً تماماً للشغل. ولايتزوج إلا بعد أن يضمن وضعه المالي تماماً من خلال سفرة أخرى، وكل ما يخبرنا به عن هذه التجربة البشرية الأسمى أنها «لم تؤذه أو تثر سخطه». كما أن ولادة ثلاثة أطفال، وموت زوجته، لاتشكّل إلا مطلع الجملة التي تنتهي بمشروع رحلة أخرى [٢٣].

ليس للمرأة إلا دور واحد هام تلعبه، هو الدور الاقتصادي. وعندما يسحب سكان مستعمرة كروزو قرعة على خمس نساء يخبرنا ديفو أنّ: **الذي وقعت عليه القرعة أولاً... نال التي تُعتَبر أكثرهن تدبيراً للمنزل وأكبر الخمس سنّاً، وأشدّهن مرحاً... لكنها الزوجة الفضلى من بين الجميع، لأنّ العمل والشغل هو ما ينتظر منهنّ المساعدة فيهما أكثر من أي شيء آخر ؛ وثبت بالفعل أنها الزوجة الفضلى من بين الطرد كله** [٢٤].

«الزوجة الفضلى من بين الطرد كله». إن لغة التجارة هنا تعيد إلى الأذهان ماقاله ديكنز ذات مرة عن ديفو بخصوص تعامله مع النساء: «إن ديفو نفسه لابد أن يكون صنفاً ظامئاً حداً وكريهاً» [٢٥].

ونحن نجد في علاقات كروزو الشخصية الأخرى التبخيس ذاته للعوامل غير الاقتصادية. فهو يتعامل مع كل هذه العلاقات بلغة قيمتها البضاعية. والمثال الأوضح بهذا الشأن هو مثال «زري»، الولد المغربي الذي يساعده على النجاة من الاسترقاق، وفي مناسبة أخرى ضحى بحياته كي يثبت إخلاصه، ويصمم كروزو وكمايليق به تماما «أن يحبه إلى الأبد» ويتعهّد «أن يجعل منه رجلاً عظيم الشأن». ولكن عندما تقودهما الصدفة إلى الكابتن البرتغالي، الذي يعرض ٦٠ قطعة مثمنة– ضعف الثمن الذي قبضه يهوذا– فإنه لايستطيع مقاومة الصفقة، ويبيع زري عبداً رقيقاً. صحيح أنه تردد للحظة، لكنهما سرعان ماتراضيا مقابل ثمن بخس وهو حصوله على وعد من المالك الجديد بأن «يعتقه خلال عشر سنوات إذا ماتنصّر». ولا يحلّ الندم فيما بعد إلا عندما تجعل واجباته الحياتية في الجزيرة القوة البشرية أكثر قيمة من المال بالنسبة له [٢٦].

وبالمثل، فإن علاقة كروزو مع فرايدي هي علاقة أنانية بالصورة ذاتها فهو لم يسأله عن اسمه بل أطلق عليه اسماً. وحتى في اللغة– الواسطة التي تحقق الكائنات البشرية من خلالها علاقات أرقى من علاقات الحيوان، كما كتب كروزو نفسه في **تأملاته الرصينة** [٢٧]– نجد أن كروزو نفعيّ متزّمت. فهو يخبرنا أنه

علّمه أيضاً «أن يقول نعم ولا» (٢٨) ؛ لكن فرايدي ظلّ ينطق برطانة إنجليزية في نهاية صحبتهما الطويلة، كما أشار ناقد ديفو المعاصر تشارلز غيلدون (٢٩).

ومع ذلك فإن كروزو يعتبر العلاقة بمثابة المثل الأعلى ويكون «سعيداً تماماً وبصورة كاملة إذا ما أمكن وجود السعادة المطلقة في دولة أرضية» (٣٠) ويبقى الصمت أثناء العمل، والذي لايقطعه سوى «لا، يافرايدي» مصادفةً، أو «نعم، ياسيدي» ذليلة، هو الموسيقي الذهبية **لجزيرة كروزو البهيجة** ★. ولكن يبدو أن طبيعة الإنسان الاجتماعية، وحاجته للتفاهم والصداقة، لاتشْبَع كلياً إلا من خلال بَذْلٍ حقيقي أو أخذٍ مقرٍّ بالجميل، من شخص معطاء ولكنه لايحجم عن الطلب. ومع أن كروزو، كما مع زري، يتعهّد بينه وبين نفسه «إذا ماعاش» ، «أن يحقّق شيئا مُعْتَبراً» لخادمه، لكن، لحسن حظه، لم تَلْزَم هذه التضحية، إذْ يموت فرايدي في البحر، ولا يُجازى سوى بكلمة مقتضبة من النعي العطوف (٣١).

وإذن، فإن الروابط الوجدانية، والعلاقات الشخصية عموماً لاتلعب سوى دور ثانوي جداً في **روبنسون كروزو**، ماعدا حين تتركز على الشؤون الاقتصادية وعلى سبيل المثال، بعد أن يرحل كروزو، لانجد أية ذروة وجدانية إلا حين يكتشف أن وكيله العجوز المخلص هو الآن رجل ثمين جداً : «وهنت ومرضت ؛ وليس لديّ الرجل العجوز الذي يجري ويحضر لي الدواء، أعتقد أنّ لدهشة الابتهاج المفاجيء طابعاً مزعجاً، إذ كدت أموت في الحال» (٣٢). المال وحده– الثروة بمعناها الحديث– هو السبب الحقيقي للمشاعر العميقة، أما الصداقة فهي لا تُبْذَل إلا عند من يمكنهم أن يؤتمنوا على مصالح كروزو المادية.

رأينا أن الجمود أو السكون هو «الوجه الأتعس للحياة» بالنسبة لروبنسون كروزو ؛ أما السعي وراء الراحة فهو الأسوأ غالباً. وكروزو في هذا يشبه مبدعه، الذي لم يقدّم لهذه الأُلْهيات إلا أقلّ مما قدّم أي واحد آخر. كما تمّ انتقاد ديفو على قلّة صداقاته الأدبية، ولعله المثال الفريد لكاتبٍ عظيم كان قليل الاحتفاء بالأدب، ولم يقل شيئاً ذا شأن عنه كأدب (٣٣)

وكروزو في جهله بالتجربة الجمالية هو صنو ديفو. ويمكن أن نقول عنه ما قاله ماركس عن الرأسمالي قديم الطراز: «المتعة خاضعة لرأس المال، والفرد الذي يتمتّع للفرد الذي يرسْمِل» (٣٤). وإذا كانت بعض ترجمات **روبنسون كروزو** الفرنسية المعدلة قد جعلته يرسل ترتيلة مديح للطبيعة يستهلّها بـ ، «آه، أيتها الطبيعة!» (٣٥) ، فإن ديفولم يفعل ذلك. والمشهد الطبيعي في الجزيرة لايدفع إلى الافتتان بل إلى الاستثمار ؛ وحيثما ينظر كروزو يرى أطيانه تصرخ طالبة حراستها لدرجة أنه لم يكن يجد الوقت كي يلاحظ أنها تشكّل منظراً طبيعيا أيضاً.

وبالطبع، فإن كروزو كانت له مُتَعُهُ، التي يمارسها على نحو بارد تماماً. فإذا لم يرقص، مثل سيلكريك(٣٦)، مع عنزاته، فهو يلعب معها على الأقل، ومع ببغائه وقططه ؛ لكن مسرّاته الأعمق متأتية من معاينته لمخازن بضائعه: «كان كل شيء جاهزاً في متناول يديّ، وكانت متعة عظيمة بالنسبة لي أن أرى بضائعي في مثل هذا الترتيب، وخاصة أن أجد مخزني الحاوي جميع الضروريات بهذه الضخامة»(٣٧).

★ بالفرنسية في النصه الأصلي ile joyeuse : جزيرة البهجة أو المتعة والحبور.

(٢) مع أن شخصية كروزو تستند بدرجة كبيرة جداً إلى التوجّهات السيكولوچية والاجتماعية للفردانية الاقتصادية، فإن افتتان القارئ بمغامرات هذه الشخصية يبدو مستمّداً أساساً من تأثيرات قرين آخر للرأسمالية الحديثة، هو التخصص الاقتصادي.

لقد مهّد تقسيم العمل بقوة لنشوء الرواية: فبقدر ما تتخصص البنية الاجتماعية والاقتصادية، يتعاظم عدد الفروق الدالّة في الشخصية والموقف والتجربة الحياتية المعاصرة التي يمكن للروائي أن يصوّرها، وتحظى بالاهتمام لدى قرّائه ؛ والتخصص الاقتصادي يوفّر، من خلال الزيادة في وقت الفراغ، تلك النوعية من جمهور القرّاء التي ترافقت الرواية معها ؛ كما أنه يخلق لدى هؤلاء القرّاء حاجات محددة يمكن للرواية أن تشبعها. وهذا، على الأقل، هو رأي ت هـ. غرين: «في التقسيم المتقدّم للعمل، وبينما نصبح أكثر نفعاً كمواطنين، يبدو أننا نفقد كمالنا كبشر... فالتنظيم التام للمجتمع الحديث يقتل إثارة المغامرة وفرصة الجهد المستقل. ويقلّ الاهتمام البشري بمنافستنا ضمن مهنتنا...» واستنتج غرين أن «تخفيف هذا الوضع يجب التماسه في الصحيفة والرواية» (٣٨)

إن الافتقار إلى التنوع والإثارة في الواجبات اليومية نتيجة للتخصص الاقتصادي هو المسؤول وإلى حد بعيد عن الاتكال الاستثنائي للفرد في ثقافتنا على التجارب البديلة التي تقدّمها الطباعة، وخاصة بأشكالها الصحفية والروائية. **وروبنسون كروزو** هي توضيح مباشر لأطروحة غرين، إذ يتوقف الكثير من جاذبيتها على خاصية «فرصة الجهد المستقل» التي تسنح لبطل ديفو في المجال الاقتصادي، والتي يمكن للقارئ أن يشارك فيها بالوكالة. كما أن جاذبية هذه الجهود هي بالتأكيد مقياس لعمق الحرمانات التي ينطوي عليها التخصص الاقتصادي، والتي يشار إلى طبيعتها بعيدة الأثر من خلال الطريقة التي أعادت بها مدنيّتنا تقديم بعض العمليات الاقتصادية الأساسية باعتبارها ضروباً من الاستجمام الترفيهي والعلاجي ؛ ففي البستنة،، والحياكة المنزلية، وصناعة الخزف، والتخييم، وأشغال الخشب، وتدجين الحيوان، يمكننا جميعاً أن نشارك في المسّرات المشكّلة للشخصية **Character - forming** والتي تفرضها الظروف على بطل ديفو ؛ ومثله، نتثّبت مما لم نكن نعرفه من قبل وهو أنّ: «أي إنسان يمكنه مع مرور الزمن أن يصبح سيّداً على المهارة اليدوية كلها ؛ من خلال المحاكمة العقلانية الحصيفة للأشياء» (٣٩).

كان ديفو مدركاً بالتأكيد أن التخصص الاقتصادي المتعاظم الذي وَسَمَ حياة عصره جعل معظم «المهارات اليدوية» غريبة عن تجربة قرائه. فحين يصنع كروزو خبزاً على سبيل المثال، يفكر أن ذلك «ليس أمراً مدهشاً كثيراً وأعتقد أنه لم يفكر في ذلك سوى عدد قليل من البشر، أقصد، الوفرة الغريبة في الأشياء القليلة الضرورية لتوفير، وإعداد، وتمليح، وتتبيل، وخبز، والتهام هذا الرغيف الواحد من الخبز(٤٠). ويتواصل وصف ديفو هذا على مدى سبع صفحات، ليس لها سوى أهمية ضئيلة عند أناس المجتمع القروسطي أو التودوري، الذين رأوا هذه وغيرها من العمليات الاقتصادية وهي تجرى يومياً في بيوتهم، ولكن مع أوائل القرن الثامن عشر، وكما يخبرنا كالم، معظم النساء «لم يعدن يخبزن، لأن هنالك خبّازاً في كل دائرة وقرية» (٤١)، ولذا توقّع ديفو أن يستمتع قرّاؤه بالوصف المفصّل للحياة الاقتصادية والذي يشكّل جزءً هاماً وبارزاً في سرده.

وروبنسون كروزو، بالطبع، لاتبحث في الحياة الاقتصادية الفعلية لعصر ديفو وموطنه. بل هي تتناقض نوعاً ما مع حقائق الحياة الاقتصادية الخاضعة لتقسيم العمل كي تُظهِر العمل اليدوي للفرد العادي باعتباره

عملاً ممتعاً أو خلاّقاً ؛ وإذا ما أخذنا المثال الشهير الذي أورده آدم سميث في كتابه **ثروة الأمم** (٤٢) عن الرجل الذي ينجز واحدة فقط من العمليات الكثيرة المنفصلة في مانيفاكتوره للدبابيس، فمن غير المحتمل أن يجد هذا الرجل مهمته ممتعة وينهمك فيها بكليته كما هو الحال مع كروزو. ولهذا السبب فإن ديفو أخّر الساعة الاقتصادية، ومضى ببطله إلى بيئة بدائية، حيث يمكن للعمل أن يكون متنوعاً وخلاّقاً، وحيث الفارق الكبير بين العمل في هذه البيئة وعمل صانع الدبابيس هو وجود تكافؤ تام بين الجهد والمردود الفرديين. وهذا الانتقال الحاسم من الشروط الاقتصادية المعاصرة كان ضرورياً كي يتمكّن ديفومن تقديم تعبير سرديّ عن الجزء الأيديولوچي المتمّم لتقسيم العمل، شرف العمل.

والإيمان بشرف العمل ليس حديثاً تماماً: ففي العصور الكلاسيكية وقف الكلبيون★ **Cynics** والرواقيون **Stoics** ★★ ضدّ الحطّ من شأن العمل اليدوي الذي هو الجزء الضروري من سلّم القيم في مجتمع ملاّك العبيد؛ وبعد ذلك، فإنّ المسيحية، التي ارتبطت أساساً بالعبيد والفقراء، فعلت الشيء الكثير كي تزيل الخزي عن العمل اليدوي. لكن الفكرة لم تتطور تماماً إلا في العصر الحديث، ربما لأنّ التوكيد التعويضي عليها أصبح أكثر ضرورة بعد أن سفه تطور التخصص الاقتصادي العمل اليدوي وأحبطه ؛ ولقد ترافق هذا الإيمان بشرف العمل وبقوة مع مجيء البروتستانتية. فقد عملت الكالڤنية بشكل خاص على دفع أتباعها إلى نسيان فكرة أن العمل اليدوي هو عقاب الربّ لآدم على معصيته، وذلك من خلال الإلحاح على فكرة مغايرة تماماً وهي أن الخدمة التي لاتكلّ لعطايا الربّ المادية فريضة دينية وأخلاقية راسخة (٤٣)

وخدعة كروزو الرفيعة هذه لايمكن الشك؛ بها ؛ فهو لم يَدَعْ لنفسه غير وقت زهيد للراحة، وحتى قدوم قوة بشرية جديدة– قوة فرايدي– لم يكن دافعاً للراحة، بل لتوسيع الإنتاج. فديفو ينتمي بوضوح إلى تقاليد البروتستانتية التقشّفية **Ascetic Protestantism** ولقد كتبَ الكثير مما يبدو متشابهاً لمقولات فيبر، وترويلتش، وتواني ؛ كما في الحكمة التالية على لسان ديكوري كرونك، مثلا: «عندما تجد نفسك نعسان في الصباح، انهض، وتذكر أنك ولدت لتشتغل، وأنك بفعلك الخير في ذرّيتك، تثبت شخصيتك وتسلك كرجل» (٤٤). بل وعرض– بنوع من البلادة السفسطائية– وجهة نظر مفادها أن السعي خلف المنفعة الماديّة هو محاكاة دقيقة تماماً للسيد المسيح: «المنفعة هي المسّرة العظيمة، وكل الرجال يعدّونها غاية الحياة الأنبل، والأشمل، والتي يتقرّب بها البشر من شحص السيد المخلّص الذي مضى يفعل الخير» (٤٥).

وموقف ديفو هنا يكشف تشوشاً في القيم الدينية والمادية عانت منه التعاليم البيوريتانية فيما يتعلق بشرف العمل: إذْ حالما ترتبط القيم الروحية السامية بأداء الواجب اليومي، فإن الخطوة التالية هي أن يعتبر الفرد المستقل إنجازاته بمثابة سيادة شبه إلهية على البيئة. ويبدو أن هذه العلمنة لمفهوم الخدمة الكالڤني كان لها أهمية خاصة في نشوء الرواية. و**روبنسون كروزو** هي الرواية الأولى بالتأكيد بمعنى أنها أول سرد قصصيّ تحتّل فيه النشاطات اليومية للشخص العادي مركز الاهتمام الأدبي المتواصل. صحيح أن هذه النشاطات ليست مرئية على ضوء علماني تماماً ؛ إلاّ أن الروائيين اللاحقين واصلوا اهتمام ديفو الرصين بأفعال الإنسان

★ مدرسة فلسفية يونانية آمن أتباعها بأن الفضيلة هي الخير الأوحد وبأن جوهرها هو ضبط النفس، كما آمنوا أن السلوك البشري تهيمن عليه المصالح الذاتية وحدها، وعبّروا عن موقفهم هذا عادة بالسخرية والتهكم.

★★ مدرسة فلسفية أنشأها زينون حوالي ٣٠٠ ق. م، وتقول بالتحرر من الانفعال وعدم التأثر بالفرح أو الترح، والخضوع دون تذمر لحكم الضرورة القاهرة.

لدنيوية دون وضعها في إطار ديني. ولذا يبدو أن التصوّر البيورتياني عن شرف العمل قد ساعد في إيجاد المنطلق العام للرواية والذي مفاده أن حياة الفرد اليومية هي ذات أهمية وتشويق كافيين لجعلها موضوعاً أدبياً حقيقياً.

(٣)

تفسّر الفردانية الاقتصادية جوانب كثيرة من شخصية كروزو ؛ ويساعد التخصص الاقتصادي والأيديولوچيا المرتبطة به في تفسير جاذبية مغامراته ؛ أما الفردانية البيورتيانية فهي التي تتحكّم بكيانه الروحي.

ولقد أعلن ترويلتش أن «المكسب الدائم حقاً للفردانية نجم عن الحركة الدينية، لا عن الحركة العلمانية، عن الإصلاح، لاعن النهضة» [٤٦]. وإذا لم يكن عملياً ولا نافعاً تحديد الأولويات في مثل هذه القضايا، لكن يبقى صحيحاً تماماً أنه إذا ما كان هنالك عنصر واحد مشترك بين كل أشكال البروتستانتية فهذا العنصر هو إحلال رؤية أخرى للدين، حيث الفرد هو المؤتمن على المسؤولية الأساسية عن اتجاهه الروحي الخاص، محلّ سيطرة الكنسية كوسيط بين الإنسان والربّ. أما الوجهان الهامان بصورة خاصة في هذا التشديد البروتستانتي، بالنسبة لـ **روبنسون كروزو** ولتطور المستلزمات التي تستند إليها الواقعية الشكلية، فهما: النزوع إلى وعي متزايد بالذات كهوية روحية، والنزوع إلى نوع من دمقرطة الرؤية الأخلاقية والاجتماعية.

وفكرة الاستبطان الدينية باعتبارها فريضة هامة على كل فرد هي أقدم بكثير من البروتستانتية ؛ إذْ أنها مُستَمدّة من إلحاح المسيحية القديمة الفرداني والذاتي، وقد لقيت تعبيرها الأرقى في **اعترافات** القديس أغسطين. ولكن من المتفق عليه عموماً أن كالڤن، في القرن السادس عشر، هو من أعاد بناء هذا النموذج الباكر من الاستبطان الروحي القصدي ونظّمه منهجياً، كما جعله الطقس الديني الأسمى لدى الشخص غير الإكليركي كما لدى الكاهن تماماً: وكل بيوريتاني صالح أجرى سبراً مضطرداً لداخليته من أجل تبّين مكانه الخاص في حبكة الاصطفاء والنبذ الإلهية.

ولقد تجلّى هذا «التذويت★ للتضمير» في كل مكان من الكالڤنية. ففي نيو إنجلند «تقريباً كل بيوريتاني يعرف القراءة والكتابة احتفظ بنوع من دفتر اليوميات» [٤٧] ؛ أما في انجلترا فإن عمل بنيان **Grace Abounding** هو الأثر العظيم الباقي ليدلّ على طريقة الحياة التي تقاسمها بنيان مع باقي أفراد طائفته [٤٨]، المعمدانيين★★، والذين هم، إلى هذا الحد أو ذاك، كالڤنيون متزّمتون. وفي الأجيال اللاحقة بقيت عادة الاستبطان حتى في الأماكن التي ضعف فيها الإيمان الديني، ولقد ولدت في هذه الفترة الاعترافات السيريّة الذاتية **autobiographical confessions** الثلاثة العظمى في العصر الحديث،

★ internalization: إضفاء الصفة الذاتية على الشيء، وبخاصة إدماجه في النفس بحيث يصبح مبدأً هادياً وثمة من ترجمها بـ «استدخال».

★★ المعداني (Baptist): أحد أتباع مذهب بروتستانتي يقول إن المعمودية يجب الا تتم إلا بعد أن يبلغ المرء سنّاً تمكنه فهم معناها...

اعترافات بيبيس، وروسو، وبوسويل، وثلاثتهم كانوا مندرجين في إطار القواعد الكالڤنية، وافتتانهم بالتحليل الذاتي، وتمركزهم المفرط على ذواتهم، هي سمات مميزة يتشاركون بها مع الكالڤنية المتأخرة عموماً(٤٩)، ومع أبطال ديفو أيضاً.

(أ) أهمية هذا النموذج الروحي الذاتي والفرداني بالنسبة لأعمال ديفو، ولنشوء الرواية، واضحة جداً. فرواية **روبنسون كروزو** تدشّن ذلك الجانب من معالجة الرواية للتجربة التي تضارع السيرة الذاتية الاعترافية وتتفوّق على الأشكال الأدبية الأخرى في تقريبنا من الكيان الأخلاقي الباطن للفرد ؛ وهي تحقّق هذا التقريب من الحياة الداخلية للشخصية الرئيسية عن طريق استخدامها، كأساس شكلي، المذكّرات السيرية الذاتية والتي كانت تعبيراً أدبياً مباشراً ومنتشراً عن النزعة الاستبطانية للبيورتيانية عموماً.

وديفو نفسه ولد وترعرع بيوريتانياً. كان والده منشقّاً خارجاً على الكنيسة الأنجليكانية، ربما معمدانياً، وعلى الأرجح مشيخياً★، ولكنه كالڤني في كل الأحوال ؛ وقد أرسل ولده إلى أكاديمية للمنشقّين، ربما بقصد أن يصبح كاهناً. أما معتقدات ديفو الدينية الخاصة فقد تغيّرت كثيراً، ولقد عبّر في كتاباته عن سلسلة كاملة من التعاليم التي تبنتها البيوريتانية في سياق تطورها المتنوّع، من الجبرية★★ المتصلّبة **intran-sigent predestinarianism** إلى الربوبية ★★★ العقلانية **rational deism**، ورغم ذلك، ليس هنالك أدنى شك في أن ديفو بقي منشقّاً، وأن جزءاً كبيراً من رؤيته التي تكشّفت في رواياته هي بيوريتانية حصراً.

مامن شيء يشير إلى أن ديفو أراد لروبنسون كروزو أن يكون منشقّاً. ومن جهة أخرى، فإن نبرة أفكار كروزو الدينية هي غالباً بيوريتانية في طابعها —كشف أحد اللاهوتيين أن اتجاه هذه الأفكار قريب جداً من كتاب التعاليم المشيخية المختصر لجمعية وستمنستر ١٦٤٨(٥٠). ولا شك أن كروزو يبدي علائم الإجلال المتكرر والمبالغ فيه للكتاب المقدّس: فهو يقتبس حوالي عشرين آية منه في القسم الأول وحده من الرواية، فضلاً عن إشارات كثيرة مختصرة ؛ في بعض الأحيان يلتمس الهداية الإلهية بفتح الكتاب المقدّس عشوائياً، لكن الجانب الأعمق دلالة في حياته الروحية هو نزوعه إلى الاستبطان الديني والأخلاقي الصارم. فكل فعل من أفعاله متبوع بفترة من التأمل يفكّر أثناءها مليّا بالكيفية التي تتكشف فيها مقاصد العناية الإلهية في هذا الفعل. فإذا نبتت الذرة. فهذه دون شك معجزة سماوية «موجّهة لإعالته» ؛ وإذا ما أُصيب بنوبة حمى فهي «استعراض متأنّ لعذابات الموت»(٥١) تقنعه في النهاية أنه يستحق النبذ بإهماله بذل العرفان بالجميل تجاه بركات الرب عليه. ولاشك أن القارئ الحديث لايولي هذه الأجزاء من السرد إلا انتباهاً قليلاً ؛ لكن كروزو ومبدعه يكشفان وجهة نظرهما على نحو واضح تماماً من خلال إضفاء أهمية كبيرة على المجال الروحي، شأن المجال العملي، سواء من حيث الحيّز أو الإلحاح. وبهذا يتضح أن قد يكون بقايا أثرية من القواعد

★ المشيخي: presbyterian: عضو في كنيسة بروتستانتية يدير شؤونها شيوخ منتحون يتمتعون كلهم بمنزلة متساوية.

★★ الإيمان بالقضاء والقدر.

★★★ الإيمان بالله بغير الاعتقاد بديانات منزلة، والتأكيد على المناقبية أو الأخلاقية منكراً تدخل الخالق في نواميس الكون، ازدهرت في القرن الثامن عشر خاصة.

الاستبطانية الكالفنية ساعد في أن يقدّم لنا ولأول مرّة في تاريخ القصّ بطلاً يُشْرِك القارئ تماماً في حياته الذهنية اللاأخلاقية يوماً بيوم.

بالطبع، لم ينجم هذا التقدّم الأدبي الحاسم عن النزعة الاستبطانية للبيوريتانية وحدها. فكما رأينا، كان لتقديس العمل مفعول مماثل في إضفاء أهمية كبيرة على الواجب الاقتصادي اليومي للفرد شأن استبطانه الروحي اليومي، وقد اكتملت المفاعيل المتوازية لكلتا هاتين النزعتين بنزعة أخرى في البيوريتانية مرتبطة بهما على نحو وثيق.

فبما أن الربّ قد جعل الفرد مسؤولاً مسؤولية كاملة عن مصيره الروحي الخاص، فهو، بالتالي، تمكّن من ذلك عن طريق التدليل على نواياه تجاه الفرد في أحداث حياته اليومية. ولهذا السبب يميل البيوريتاني إلى أن يرى كل مافي تجربته الشخصية مفعماً بالمعنى الروحي والأخلاقي ؛ ويسلك بطل ديفو تبعاً لهذا التقليد عندما يحاول تأويل الكثير من أحداث السرد الدنيوية باعتبارها تلميحات إلهية قد تعنيه في إيجاد مكانه الخاص ضمن ترسيمة الخلاص والنبذ الأزلية.

وبالطبع، فإنّ كل الأرواح لها فرص متكافئة في تلك الترسيمة، وبالتالي فإن لدى الفرد الفرصة الكاملة لإظهار خصائصه الروحية سواء في سلوكه الحياتي العادي أو في مقتضيات الحياة الأشدّ ندرة والأكثر دراماتيكية. وهذا هو أحد أسباب النزوع البيوريتاني العام باتجاه دمقرطة المعيار الأخلاقي والاجتماعي، والذي تضافرت معه وآزرته عوامل أخرى عديدة. كان هنالك، مثلاً، كثير من الأسباب الاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية التي دفعت البيوريتانيين إلى معاداة معيار القيم الأرستقراطي ؛ وعدم الكفّ عن رفض تجسيده الأدبي في أبطال الرومانس التقليديين، أولئك الفاتحين المنبسطين الذين ظفروا بأمجادهم، لابحيويتهم أو في مكتب المحاسبة بل في ساحة الوغى أو مخدع المرأة. ومن الواضح على أية حال أن البيوريتانية أوجدت توجّهاً أساسياً ديمقراطياً في رؤية أتباعها الاجتماعية والأدبية، وهذا التوجّه صوّرته أبيات ملْتون في **الفردوس المفقود**: «رأس الحكمة/ أن نعرف/ ما هو كامن أمامنا في الحياة اليومية» (٥٢)، كما أثار هذا التوجّه واحدةً من أكثر القطع الأدبية بلاغةً عند ديفو، وهي مقالة نشرها في**Applebee's Journal** (١٧٢٢) بمناسبة مأتم مارلبورو. ونقرأ في خاتمة هذه المقالة:

وما عمل العمر إذن؟ مامهمة عظماء الرجال، التي تعبر مسرح العالم بانتصار باهر كما أولئك الرجال الذين ندعوهم أبطالاً؟ أهو التعاظم على فم الشهرة، واحتلال صفحات كثيرة في كتب التاريخ؟ واحسرتاه! إن ذلك ليس بأكثر من تدبيج حكاية كي تقرأها الأجيال القادمة، تتحول من ثمّ إلى خرافة ورومانس أهو بَذْلُ الذات للشعراء والعيش في قوافيهم الخالدة، كما يسمّونها؟ إن ذلك ليس بأكثر من آخرةٍ تحولت إلى قصيدة أو أغنية تغنيها العجائز كي يهدأ الأطفال ؛ أو، على قارعة الطريق، لجمع الحشود وتقديم خدمة للنشال وبائعة الهوى أم أن مهمتهم بالأحرى إضافة فضيلة وتقوى إلى مجدهم، والتي وحدها تعبر بهم إلى الأبدية، وتخلّدهم حقاً؟ فما المجد بلا فضيلة؟ إن الرجل العظيم بلا دين ليس أكثر من بهيمة بلاروح.

ومن ثم ينتقل ديفو إلى نوع من التقييم الأخلاقي الضيق للجدارة والتي هي أحد موروثات سنّة code

الطبقة الوسطى من البيوريتانية: «ما الشرف بلا جدارة؟ ما اسم الجدارة الحقيقية إن لم تكن ما يجعل المرء رجلاً صالحاً، فضلاً عن جعله رجلاً عظيماً؟» (٥٣)

وكروزو، وكذلك أبطال ديفو برمّتهم، لايبرز من خلال هذه المعايير للفضيلة، والدين، والجدارة، والصلاح ؛ وديفو، بالطبع، لم يشأ لهم أن يكونوا كذلك. لكن هذه المعايير تمثّل المشروع الأخلاقي الذي تقوم عليه روايات ديفو، والذي يجب أن نحكم على أبطاله من خلاله: كان المقياس الأخلاقي قد أصبح مذوّتاً جداً ومدقرطاً جداً بحيث صار وثيق الصلة بحيوات وأفعال البشر العاديين ومناسباً لها، على عكس مقياس الإنجاز الشائع في الملحمة والرومانس وفي هذا يجسد أبطال ديفو الخصائص الرئيسية للشخصيات اللاحقة في الرواية: إن روبنسون كروزو، ومول فلاندرز، وحتى الكولونيل چاك لايفكّرون أبداً في المجد والرفعة ؛ وإنما يواصلون وجودهم تبعاً لمخطط أخلاقي يومي عائشين على نحو أكمل بكثير من شخصيات الأعمال السردية السابقة، كما أن أفكارهم وأفعالهم لاتكشف إلا الخير والشرّ العاديين، الديمقراطيين. فروبنسون كروزو، مثلاً، هو الشخصية الأكثر بطولية لدى ديفو، ولكن ليس في هذه الشخصية، أو في طريقة مواجهتها لتجاربها الغريبة، أي شيء غير عادي، وكما أشار كولردج، فإن روبنسون كروزو هو أساساً «النموذج الشامل، الشخص الذي يمكن لأي قارئ أن يضع نفسه مكانه... فما من شيء يفعله، أو يفكّر به، أو يعانيه، أو يشتهيه، إلا ويمكن لدى إنسان أن يتصور نفسه وهو ينجزه، أو يفكّر به، أو يحسّه، أو يتمنّاه» (٥٤).

وتقديم ديفو لروبنسون كروزو باعتباره «النموذج الشامل» مرتبط صميمياً بالنزعة المُساواتية للبيوريتانية. ذلك أن هذه النزعة لم تجعل طريقة الفرد في مواجهة كل مشكلة من مشاكل حياته قضية ذات اهتمام روحي عميق ومضطرد وحسب ؛ بل شجعت أيضاً الرؤية الأدبية الملائمة لوصف مثل هذه المشاكل بصدق وبصورة مفصّلة إلى حد بعيد.

ونجد في كتاب إيريك أوربا في **المحاكاة: تمثّل الواقع في الأدب الغربي**، بانوراما متألقة للتمثّل الواقعي في الأدب من هوميروس وحتى ڤيرچينيا وولف، وقد أوضح أورباخ الصلة العامة بين النظرة المسيحية للإنسان والتصوير الأدبي الرصين للبشر العاديين والحياة العامة، فالنظرية الكلاسيكية في الأجناس الأدبية كانت قد عكست التوجّه الاجتماعي والفلسفي لليونان وروما: حيث وصفت التراچيديا التقلّبات البطولية لبشر «أرفع منّا» وبلغة رفيعة ملائمة، بينما اقتصر الاهتمام بالواقع اليومي على الكوميديا التي افترض فيها أن تصور بشراً «أدنى منّا» وبأسلوب «وضيع» ملائم. أما الأدب المسيحي فقد عكس رؤية اجتماعية وفلسفية مغايرة تماماً، لا مكان فيها لهذا الـ **Stiltrennung** أو العزل بين الأساليب تبعاً للوضع الطبقي لموضوع البحث. وهكذا عالجت الأعمال الدينية السردية أفعال بشر وضيعين وبأكثر قدر ممكن من الرصانة، بل وأعلَتْ من شأنهم في بعض الأحيان، وتواصل هذا التقليد، فيما بعد، في كثير من الأشكال الأدبية القروسطية، من حياة القدّيسين إلى مسرحيات الخوارق ووجد تعبيره الأعظم في **الكوميديا الإلهية لدانتي**★

★ المحاكاة mimesis: تمثّل الواقع في الأدب الغربي، تأليف إيريك أورباخ، ترجمة تراسك (برينسيتون، ١٩٥٣)، وخاصة الصفحات ٤١ – ٤٩، ٧٢ – ٧٣، ١٤٨ – ١٧٣، ١٨٤ – ٢٠٢، ٣١٢ – ٣٢٠، ٣٨٧، ٤٣١ – ٤٣٣، ٤٦٦، ٤٩١.

ولقد ترجمت كلمة stiltrennung من طبعة تراسك الألمانية (برن، ١٩٤٦)، «العزل بين الأساليب»، وهي أدق من ترجمة السيد تراسك «الفصل بين الأساليب». والفقرتان التاليتان هما استمرار للتلخيص من كتاب «المحاكاة»، ماعدا ما يخصّ البيوريتانية. [إيان واط].

.وعلى أية حال، فقد أعادت النزعات المتكلسكة **classicizing** للنهضة والإصلاح المضاد بناء التعاليم القديمة المتعلّقة بالجنس الأدبي، بل وأحكمت هذا البناء إلى حدّ ما ليدهش حتى أرسطو نفسه. والمثال الأوضح لهذه الأحكام نجده في الأدب الفرنسي للقرن السابع عشر، وخاصةً في التراجيديا، لامن حيث الاستخدام المضطرد **لأسلوب نبيل** تماماً وحسب، بل وأيضاً من حيث إقصاؤه عن المنصة موضوعات وأفعال الحياةاليومية.

أما في البلدان البروتستانتية فلم يحظَ الـ **Stiltrennung** أبداً بمثل ذلك النفوذ، وخاصةً في انجلترا حيث كان يقوم قبالة الكلاسيكية الجديدة مثال شكسبير وذلك المزج المميز للأساليب التراجيدية والكوميدية الذي شكّل جزءاً من الموروث القروسطي. ولكن رغم ذلك، حتى شكسبير كان قد اتّبع الـ **Stiltrennung** في أحد الجوانب الهامة، فمعالجته للشخصيات الوضيعة والريفية مشابهة جداً لمعالجة الشخصيات في التقليد الكلاسيكي– الجديد من بن جونسون إلى دريدن ومامن شيء مساواتيّ فيها. ومما له دلالته العميقة أننا نجد الاستثناءات الرئيسية لهذا الموقف الازدرائي في أعمال الكتّاب البيوريتانيين. ففي شخصية آدم، أبدع ملتون البطل الملحمي الأول الذي هو «نموذج شامل» بصورة أساسية ؛ كما أبدى بنيان، وقد رأى أن كل الأرواح متساوية أمام الرب، اهتماماً بالبشر الوضيعين وحيواتهم أكثر رصانةً وتعاطفاً مما في أدب عصره ؛ لكن أعمال ديفو هي المثال الأوضح في الرواية للارتباط بين الفردانية الديمقراطية للبيوريتانية والتمثّل الموضوعي لعالم الواقع اليومي وكل أولئك المقيمين فيه.

(ب) هنالك فارق شاسع بين بنيان وديفو، وهذا الفارق يفسّر لماذا نعتبر ديفو، وليس بنيان، روائينا الأول. فنحن نجد في قصّ البيوريتانية الباكر – كما في عمل آرثردنت **سبيل الإنسان المستقيم إلى الجنّة**، أو في قصص بنيان ورفيقه المعمداني بنيامين كش – الكثير من عناصر الرواية: اللغة البسيطة، الوصف الواقعي للأشخاص والأمكنة، التمثّل الرصين لمشاكل الأفراد العاديين الأخلاقية. لكن يبقى في هذه الأعمال أن الشخصيات وأفعالها تتوقف إلى حد بعيد على ترسيمة متعالية **Transcendental scheme** للأشياء: فالقول بأن الأشخاص هم بمثابة تعبيرات مجازية يعني أن واقعهم الأرضي ليس الموضوع الرئيسي للكاتب، وإنما هو يأمل أن يكشف لنا عبرهم واقعاً أوسع وغير منظور، جاثماً خلف الزمان والمكان.

أما في روايات ديفو، فإنّ الاهتمامات الدينية، رغم وجودها، ليس لها مثل هذه الأولوية في المنزلة: وفي الواقع إن ميراث البيوريتانية هو أضعف بكثير من أن يوفّر نموذجا مضطرداً ومضبوطاً لتجربة البطل أو اختباره. وإذا ما نظرنا على سبيل المثال، إلى التأثير الفعلي لدين كروزو على سلوكه، نجد أنه تأثير ضئيل بصورة لافتة للانتباه. فمع أن ديفو غالباً ما يشير إلى أن الحوادث من فعل العناية الإلهية أو عقاب من عندها، لكن نادراً ما يكون هذا التفسير مدعوماً بوقائع القصة. ولنأخذ مثالاً حاسماً: إذا كانت خطيئة كروزو الأصلية هي عقوقه كابن– هجر المنزل بالدرجة الأولى– فمن المؤكّد أن ذلك يتلوه عقاب حقيقي، فهو يعمل بصورة جيدة جداً خارج المنزل ؛ وغالبا ما ينطلق في رحلات أخرى دون أن يخشى أبداً من أن يكون في ذلك تحدٍّ للعناية الإلهية. وهذا يقترب كثيراً في الحقيقة من «الاستخفاف بتحذيرات، وإنذارات، ووصايا. العناية الإلهية» والذي يسميّه كروزو في **تأملات رصينة**(٥٥). «ضرباً من الإلحاد العملي» أما حين تبذل له العناية الإلهية عطاياها، عندما يجد نباتات الذرة و الأرز مثلاً، فإن الأمور تختلف: ولاحاجة بكروزو هنا إلا إلى الإقرار والقبول. وفي الحقيقة، فإنّ الثلاثية كلها تشير بوضوح إلى أنه من الممكن الاستخفاف بأي تدخّل

غير متعاون من قبل العناية الإلهية وعلى نحو مأمون العواقب.

ولقد لاحظ ماركس هذا الطابع المجاني في حياة كروزو الدينية. «إننا لانقيم لصلواته اعتباراً، فهي مصدر متعة بالنسبة له، وينظر إليها كنوع من الترفيه الجمّ»(٥٦). وكان ماركس سيسرّ باعتقاد غيلدون أن «التأملات الدينية والنافعة» هي «في الحقيقة... مبثوثة... كي تزيد من حجم مؤلّف ديفو حتى يبلغ حجم كتاب بخمسة شلنات»(٥٧). وماركس وغيلدون كلاهما كانا على حقّ في لفتهما الأنظار إلى الانقطاع وعدم التماسك بين جوانب الكتاب الدينية والفعل **Action** فيه: لكن تفسيراتهما تلحق بديفو بعض الحيف. فمن المحتمل أن مقاصده الدينية كانت صادقة تماماً، لكنها تعاني من الضعف الذي يعانيه «دين الأحد» كله والذي يتجلى في ضرب من الإتاوات الدورية غير المقنعة التي تؤدّى إلى المتعالي أنّى توفرت أو فُرضت فترة راحة من الفعل الواقعي والجهد الذهني العملي. وهذا هو، بالتأكيد، دين كروزو، ونحن نشعر، في التحليل الأخير، أنه ثمرة الصراع غير المحلول وربما غير الواعي داخل ديفو نفسه. فقد عاش بكل معنى الكلمة في وسط من الفعل العملي والنفعي، وكان صادقاً مع نفسه تماماً عندما وصف هذا الجانب من حياة كروزو.

وإذاً، فإنّ ضعف الدين النسبي في روايات ديفو لايشير إلى عدم إخلاصه بل إلى العلمنة العميقة في رؤيته، والتي كانت سمة بارزة في عصره – فكلمة «علمنة» ذاتها بمعناها الحديث تعود إلى العقود الأولى من القرن الثامن عشر. ولقد ولد ديفو عندما كان الكومولث البيوريتاني قد انهار لتّوه مع إعادة الملكية Res-toration بينما كُتبت **روبنسون كروزو** في السنة التي جرت فيها مناظرة الـ **Salter's Hall**، حيث ثبت أن جهود المنشقّين لإعادة اللحمة مع بعضهم البعض مستحيلة بعد أن تبدّدت آمالهم الأخيرة في تسوية مع الكنيسة الأنجليكانية. وفي **تأملات روبنسون كروزو الرصينة** يفكر بطل ديفو ملياً في انحسار الدين المسيحي في كل مكان من العالم ؛ وتحوله إلى قوة أقليّة منقسمة على نحو عنيف في العالم الوثني الفسيح، بينما يبدو التدخل الإلهي الحاسم بعيداً أكثر من أي وقت مضى. وعلى الأقل، هذا الاستنتاج الذي تسوقه إليه تجربته الخاصة في الكلمات الأخيرة من الكتاب:

... لن نجد مثل هذا الحماس للدين المسيحي في أيامنا، أوربما في أي عهد آخر، مالم تقرع السماء ذاتها طبولها، وتهبط الفيالق الظافرة من عل بقصد تكثير العمل، وردّ العالم كله إلى طاعة يسوع الملك– وهذا زمن يخبرنا البعض أنه ليس بعيداً، لكنّي لم أسمع عنه شيئاً في كل رحلاتي أو اطلاعاتي، أبداً، ولاكلمة واحدة (٥٨).

«أبداً، ولاكلمة واحدة»: الانهيار الماحق يخلّف كروزو ليأسه. فما تعلّم أن يتوقعه لاينسجم مع ماخبَره. وإلى أن تقرع السماء ذاتها طبولها، عليه أن يروّض نفسه على رحلة حجّ عبر العالم العلماني، وأن يشقّ طريقه الخاص عبر مفازة لم تعد تنيرها العناية الإلهية.

أما أسباب العلمنة في هذه الفترة فهي كثيرة، وبقدر ما يتعلق الأمر بالبيوريتانية خاصةً، فإن التقدم الاقتصادي والاجتماعي هو الأكثر أهمية من بين هذه الأسباب. ففي نيو إنجلند، مثلاً، سرعان مانسي الآباء المهاجرون أنهم قد أسسّوا في الأصل «مستعمرة دينية، لا مستعمرة حرفيّة» ؛ وقيل إن الحاكم برادفورد، في كتابه **تاريخ مستعمرة بليموث**، تكشف أن قديسا بيوريتانياً كتب يقول «»أقلّ أقلّ مثل واعظ بيوريتاني

وأكثر أكثر مثل مؤلِّف **روبنسون كروزو**»(٥٩). وفي انجلترا، أيام ديفو، كان الانتهازيون من التجار ورجال المال الأثرياء مسيطرين على الطوائف المنشقّة الأكثر احتراماً على الأقل ؛ كما دفعت فرص الكسب الإضافي كثيراً من المنشقّين الأثرياء ليس فقط إلى الامتثال للتعاليم الكنسية بين الفينة والفينة، بل وإلى الكنيسة الأنجليكانية أيضاً(٦٠). وقد شجب ديفو بشدة في سنواته الباكرة الامتثال المناسباتي للتعاليم الكنسية، لكننا نلاحظ أن روبنسون كروزو هو ممثل من هذا النوع وبصورة مفرطة – لدرجة أنه يتصرف مثل شخص أبويّ (كاثوليكي) حين يكون من النافع مادياً أن يفعل ذلك.

إن الصراع بين القيم الروحية والمادية صراع قديم، لكنه كان في القرن الثامن عشر أكثر وضوحاً منه في أية فترة أخرى ؛ ذلك أن عدداً كبيراً جداً من البشر كانوا يعتقدون، وباقتناع حقيقي تماماً، أن هذا الصراع غير موجود عملياً. ولقد عبّر بيشوب واربرتون، مثلاً، عن أن «النهوض بأعباء المنفعة هو، في الوقت ذاته، نهوض بأعباء الحقّ، فهي رفْقة لاتنفصم»(٦١). كما أن النفور من التفكير في مدى التعارض بين القيم الروحية والمادية هو أمر ملحوظ بشدة في روايات ديفو، ويمكن القول إنّ الإشكالية النقدية الحاسمة التي تثيرها هذه الروايات هي ما إذا كانت تشوّش القضية برّمتها أم لا. ولكن، مهما يكن قرارنا بهذا الشأن، يبقى واضحاً على الأقل أن مجرد إمكانية هذا التشوّش لم توجد إلا لأن ديفو يقّدم لناسرداً تتّم فيه معالجة كل من الدوافع «الرفيعة» و«الوضيعة» بذات القدر من الرصانة: ذلك أن **المتّصل Continuum** الأخلاقي في رواياته أقرب مما في أي قصّ سابق إلى التراكب المعقّد للقضايا الروحية والمادية التي تنطوي عليها عادةً الخيارات الأخلاقية في الحياة اليومية.

يبدو، إذاً، أن أهمية ديفو في تاريخ الرواية ترتبط مباشرة بالطريقة التي جسّد بناؤه السردي من خلالها الصراع بين البيوريتانية والنزوع إلى العلمنة المتجذّر في التقدم المادي. وواضح، في الوقت ذاته، أن الموقف العلماني والاقتصادي هو الشريك المهيمن، وهذا سبب اعتبار ديفو، وليس بنيان، الشخصية المفتاحية الأولى في نشوء الرواية.

أما دي ڤوي، الخصم الكاثوليكي للواقعيين الفرنسيين، فقد رأى في إقصاء ديفو لما هو غير طبيعي وقاحةً إلحادية (٦٢).؛ ولاشك أن وسائل الرواية المعتادة – الواقعية الشكلية– تميل إلى إقصاء كل مالا تؤكده الحواس: فهيئة المحلّفين لاتسمح عادة بالتدخل الإلهي كتفسير للأفعال البشرية. وهكذا يبدو أن معيار العلمنة كان شرطاً لازماً لنشوء الجنس الجديد. والرواية لاتستطيع إلا أن تركز على العلاقات الشخصية حالما يعتقد معظم الكتّاب والقرّاء أن من له الدور الأرفع على المنصّة الأرضية هو الكائنات البشرية الفردية، وليس الجماعات كالكنيسة، أو الفاعلين المتعالين، مثل شخوص الثالوث المقدّس. فالرواية كما كتب جورج لوكاش، هي ملحمة عالم تخلّى عنه الربّ(٦٣). ؛ وهي تقدّم، كما تقول عبارة دي ساد، «**Le tab-leau des meurs séculaires**»★ (٦٤).

وهذا، بالطبع، لايعني أن الروائي نفسه أو روايته لايمكن أن يكونا دينيين، وإنما يعني فقط أن وسائل الروائي، مهما تكن مقاصده، لابد أن تقتصر بشدة على شخصيات وأفعال دنيوية: أما مجال الروح فيتّم تقديمه فقط من خلال التجارب الذاتية للشخصيات. وهكذا، فإن روايات دستويفسكي، مثلاً، لم تستند

★ بالفرنسية في النص الأصلي: لوحة للتقاليد الأخلاقية العلمانية.

إطلاقاً في دلالتها وصدقها إلى وجهات نظره الدينية ؛ كما لم يكن التدخل الإلهي ضرورياً من أجل التفسير الوافي والكامل لأسباب كل فعل ومعانيه، كما هو الحال عند بنيان. ونلاحظ أن إليوشا والأب زوسيما شخصيتان مرسومتان بموضوعية شديدة: وبالفعل، إن التألّق الرائع في تمثّل دوستويفسكي يكشف أنه لايستطيع أن يفترض واقعية الروح، بل لابّد أن يثبتها: فرواية **الأخوة كارامازوف** ككل لاتعتمد على أية سببية أو دلالة غير طبيعية كي تكون مؤثرة أو متكاملة.

وبقصد الإيجاز نقول: إن الرواية تقتضي رؤية للعالم متركّزة على العلاقات الاجتماعية بين الأشخاص الفرديين ؛ ويشتمل هذا على العلمنة فضلاً عن الفردانية، لأن الفرد لم يُعتَبر مستقلاً بذاته تماماً إلا مع نهاية القرن السابع عشر، بعد أن كان يُعَدُّ عنصراً في لوحة يتوقّف معناها على أشخاص سماويين، كما يتوقف نموذجها الدنيوي على مؤسسات تقليدية مثل الكنيسة والملكية.

لكن علينا في الوقت ذاته ألا نغمط إسهام البيوريتانية الإيجابي حقّه، لافيما يتعلق بتطور الفردانية وحسب، وإنما فيما يخصّ نشوء الرواية، وتقاليدها اللاحقة في انجلترا أيضاً فمن خلال البيوريتانية أدخل ديفو إلى الرواية معالجة شؤون الفرد السيكولوجية، وكان ذلك تقدماً هائلاً في نوعية الاستنتاج المنطقي الشرعي forensic ratiocination الذي أغفله الوصف السيكولوجي في السابق حتى في أفضل الرومانسيات، مثل رومانسيات مدام دي لافاييت. وكما يقول رودولف ستام، الذي قدّم تفسيراً متكاملاً لموقف ديفو الديني، فإن كتابات هذا الأخير التي تُظْهر أن «تجربته الواقعية الخاصة لاتشترك بأي شيء مع تجربة كالڤني مؤمن»(٦٥)، لا تنفي الأهمية الإيجابية لخلفيته الانشقاقية. ويمكن لنا القول عن ديفو، كما عن الروائيين اللاحقين في التقليد ذاته، مثل صموئيل ريتشاردسون، أو جورج إليوت، أو د. هـ. لورنس، أنهم ورثوا عن البيوريتانية كل شيء ماعدا إيمانها الديني. كما أن لديهم جميعاً تصوراً عملياً جداً عن الحياة باعتبارها صراعاً أخلاقياً واجتماعياً متواصلاً ؛ وجميعهم نظروا إلى أي حدث في الحياة العادية باعتباره منطويا على قضية أخلاقية، يجب أن ينهمك فيها العقل والضمير إلى أبعد حدّ قبل أن يصبح الفعل الصائب ممكناً ؛ وجميعهم التمسوا بناء الترسيمة الشخصية الخاصة بهم لليقين الأخلاقي من خلال الاستبطان والمراقبة، لكنهم أبدوا، وبطرق مختلفة، نوعاً من التقدير المفرط للذات ونوعاً من الفردانية الفظّة التي نجدها لدى الشخصية البيوريتانية الأقدم.

(٤)

كنا حتى الآن قد عُنينا قبل كل شيء بالضوء الذي يلقيه عمل ديفو القصصي الأول على طبيعة الصلات بين الفردانية الاقتصادية والدينية ونشوء الرواية، ولما كان سبب اهتمامنا الأساسي برواية **روبنسون كروزو** هو عظمتها الأدبية، فإن العلاقة بين تلك العظمة والطريقة التي تعكس بها مطامح الفردانية ومآزقها تتطلّب منّا بحثاً موجزاً.

إن شخصية روبنسون كروزو ترقى بصورة طبيعية تماماً إلى ذات المصاف التي ترقى إليها، لا الروايات

الأخرى، بل الأساطير العظيمة للمدنيّة الغربية، **فاوست، دون جوان، ودون كيشوت**. وهده كلها تمتلك، فضلاً عن حكاياتها الأساسية ، صورها الخالدة، التي تتجلّى في سعي الشخصية الرئيسية المتواصل والذي لايكلّ خلف واحدة من الرغبات المميّزة للإنسان الغربي. فكل واحد من أبطالها يجسّد البسالة النادرة والإسراف المهلك في مجال من مجالات الفعل ذوات الأهمية الخاصة في ثقافتنا. فدون كيشوت يجسد سماحة النفس الطائشة والتهور المفرط للمثالية الفروسية ؛ بينما يطارد دون جوان فكرة تجربة تنتهي مع النساء وفي الوقت ذاته تعذّبه هذه الفكرة ، أما فاوست، العارف العظيم، فما من سبيل أبداً لإشباع فضوله، وبذلك يهلك. ويبدو كروزو وكأنما يلحّ على أنه ليس من هده الثلّة ؛ **فهم** أشخاص استثنائيون للغاية، في حين يمكن لأي امرئ أن يفعل مافعله **هو**، في ظروف مماثلة لكن رغم ذلك هو أيضاً لديه البسالة الاستثنائية، ويمكنه أن يتدّبر أمر نفسه تماماً. ولديه الإسراف كذلك: إذْ يحكم عليه تمركزه الجامح على الذات بالعزلة أينما كان.

ولابدّ من القول إن التمركز على الذات مفروض عليه، نظراً لوحدته على الجزيرة. لكن يبقى صحيحاً أيضاً أن شخصيته تراود قدرها أينما كانت وما يحصل هو أن الجزيرة توفر الإمكانية القصوى لتحقيق ثلاث من النزعات مترافقة مع المدنيّة الحديثة: حرية الفرد المطلقة الاقتصادية، الاجتماعية، والفكرية

إن تحقيق كروزو للحرية الفكرية هو مادفع روسو إلى تقديم الكتاب باعتباره الكتاب الواحد الذي يعلّم ما يمكن لكل الكتب الأخرى أن تعلّمه» فيما يتعلق بتربية إميل★. ؛ كما حاول أن «الطريقة الأنجع للترفّع عن الأحكام المسبقة، والحكم على العلاقة الواقعية بين الأشياء، هي وضع الذات في مكان إنسان منعزل، والحكم على كل شيء كما يحكم عليه ذلك الإنسان تبعاً لمنفعته العملية»(٦٦) .

وفي جزيرته يتمتّع كروزو أيضاً بما تاق إليه روسو من حرية مطلقة حيال القيود الاجتماعية – فليس هنالك أية روابط عائلية أو سلطات مدنية كي تتدخل في استقلاله الفردي. وحتى عندما لاتطول به الوحدة فإن سيادته الشخصية تبقى، بل وتزداد: فالببغاء يزعق تلقائياً باسم سيده، وفرايدي يقسم أن يبقى عبداً إلى الأبد ؛ ويلهو كروزو متوهّماً أنه ملك مطلق ؛ ويصل الأمر بأحد زوّاره إلى حدّ التساؤل عمّا إذا كان إلهاً(٦٧) .

وأخيراً، فإن كروزو توفر له **سياسة عدم التدخل** الكاملة التي يحتاجها الرجل الاقتصادي لتحقيق غاياته. أما في الوطن، فإن شروط السوق، والضرائب، ومشاكل تجهيز العمل تجعل من المستحيل على الفرد أن يتحكّم بكل جوانب الإنتاج، والتوزيع، والتبادل. والإستنتاج واضح: اتبع نداء الأماكن الفسيحة المفتوحة، اكتشف جزيرة ليست مهجورة إلا لأنها خالية من الملاّك والمنافسين، وهناك شيد امبراطوريتك الشخصية بمساعدة فرايدي الذي لايحتاج أية أجور ويخفّف إلى أبعد حدّ العبء الملقى على كاهل الرجل الأبيض.

هذا هو الجانب العملي والنبوئي في قصة ديفو، والذي يجعل من كروزو ملهماً للاقتصاديين والمربّين. ورمزاً لمُبْعَدي★★ **displaced person**. الرأسمالية المدنية، مثل روسو، وكذلك رمزاً لأبطالها

★ إميل، عنوان كتاب تربوي لجان جاك روسو يحمل اسم تلميذه

★★ المُبعَد، أو المُرَحّل، الشخص الذي يرَحّل (أو يضطر إلى الرحيل) عن وطنه لأسباب فكرية أو دينية أو سياسية... الخ وروسو، كما هو معروف، صدرت بحقه مذكرة توقيف م ١٧٦٢ مما اضطره للهرب.

الأشّد فعالية، بُناة الامبراطورية. وكروزو إذ يحقق هذه الحريات المثالية كلها يتبوأ مكانة البطل– الثقافي الحديث بامتياز. لكن أرسطو الذي اعتقد أن الإنسان «العاجز عن العيش في جماعة، أو غير المحتاج إلى ذلك لأنه مكتف بذاته، هو إما بهيمة أو إله»[٦٨]. ، لابد أنه كان سيرى في كروزو بطلاً غريباً جداً. ولعل السبب في ذلك أن الحريات المثالية التي يحققها غير قابلة للتطبيق في العالم الواقعي، كما أنها، بقدر ما يمكن أن تطبّق، سيكون لها نتائج كارثية على سعادة البشر.

ويمكن القول إن مآثر كروزو معقولة ومقنعة تماماً، ذلك أن ديفو– ربما مثل ضحية لاواعية لما أسماه كارل مانهايم «الذهنية الطوباوية، المحكومة بإرادة الفعل لديها وبالتالي «تدير ظهرها لكل مايهزّ إيمانها» –[٦٩]. يستخفّ في سرده بحقيقتين هامتين: الطبيعة الاجتماعية لكل الاقتصادات البشرية، والمفاعيل السيكولوچية للعزلة.

إن أساس النجاح الذي يحققه كروزو هو، بالطبع، العدة التي غنمها من السفينة الغارقة ؛ والتي تشكل، كما يخبرنا، «أكبر مخزون من كل الأنواع... حظي، به إنسان واحد»[٧٠]. وهكذا فإن بطل ديفو ليس بدائياً أو بروليتاريا في الحقيقة وإنما هو رأسمالي. كما أن لديه في الجزيرة أرضاً شأنه شأن الملاّك الأغنياء ولو أنها ليست مسوّاة. وهذه الملكية مع العدّة هي المعجزات التي تغذّي إيمان مؤيدي المذهب الاقتصادي الجديد. لكن هذا لاينطبق إلا على المؤمنين الحقيقيين من بينهم. أما بالنسبة للشكوك فإن الأنشودة الرعوية الكلاسيكية للمشروع الحرّ لاتناقض الرأي الذي مفاده إمكانية تحقيق الفرد للرفاه والأمان بجهوده الخاصة وحسب. لكن كروزو هو في الحقيقة الوارث المحظوظ لأعمال عدد لايحصى من الأفراد، وعزلته محكّ لحظّه، وثمن له، فهي تنطوي على موت مؤاتٍ ومفرحٍ لكل مالكي الأسهم الآخرين؛ والسفينة الغارقة، بعيداً عن كونها حادثاً مأساوياً، هي الـ **deus exmachina** ★.الذي يمكّن ديفو من تقديم العمل المنعزل، لاكبديل لعقوبة الموت، بل كحّل لإرباكات الواقع الاقتصادي والاجتماعي.

والاعتراض السيكولوچي على **روبنسون كروزو** كنموذج للفعل هو أيضاً واضح: بما أن المجتمع هو الذي جعل كل فرد ماهو عليه، فإن الغياب الطويل عن المجتمع يؤدي إلى نكوص الفرد نحو بدائية شديدة في الفكر والوجدان. وفي المصادر التي عاد إليها ديفو من أجل كتابة **روبنسون كروزو** نجد أن ما حدث للأشخاص الذين نجحوا في بلوغ الشاطئ بعد غرق السفينة كان انعدام الإلهام في أحسن الأحوال. أما في أسوئها ، فقد أرهقهم الخوف وتعقّبهم التفسّخ الإيكولوچي، وانحطّوا أكثر فأكثر إلى مستوى البهائم، وفقدوا القدرة على الكلام، وجنّوا، أوماتوا من الجوع، ويحكي كتاب **رحلات وأسفارج. ألبرت دي ماندليسلو، الذي** قرأه ديفو بلاريب، عن حالتين من هذه الحالات، الأولى عن رجل فرنسي، بعد سنتين فقط من العزلة في ماوريتيوس، مزّق ثيابه إرباً في نوبة جنون إثر أكله سلحفاة نيئة ؛ والأخرى عن بحّار دانماركي في سانت هيلين أخرج جثة زميله المدفون ودفعها إلى البحر في الكفن[٧١].

وإذاً، فإن وقائع العزلة المطلقة كانت منسجمة مع النظرة التقليدية عن مفاعيلها، والتي عبّر عنها د. جونسون: «المخلوق البشري المنعزل، نوع من الزخرف اللفظي دون شك. وربما خرافة، ولعلّه جنون: فالعقل يركد من قلة الاستخدام ، ويعتل، وينطفئ مثل قنديل في الرياح العاصفة»[٧٢].

★باللاتينية في النص الأصلي: الحل السحري.

أما ما يحصل في القصة فمعاكس تماماً: يحول روبنسون كروزو أرضه المهجورة إلى انتصار. وبينما يشير لنا الصوت الباطن باستمرار إلى أن عزلة البشر التي عزّزتها الفردانية مؤلمة وتفضي في نهاية المطاف إلى حياة بهيمية لامبالية، وتشوّش ذهني ؛ يردد ديفو واثقاً أن هذه العزلة يمكن أن تشكّل المقدمة العسيرة للتحقق الأكمل لكل إمكانات الفرد. فهو يشيح بوجهه عن الجانب السيكولوجي كي يرمّم لوحته عن عزلة الإنسان التي لاترحم، وهو لهذا السبب يجذب بشدّة كل من يشعر بعزلة – ومن الذي لايشعر بها بين الحين والآخر؟ إن القرّاء المنعزلين طوال قرنين من الفردانية لايمكن إلا أن يستحسنوا هذا المثال المقنع عن صنع الفضيلة خارج نطاق الضرورة، وهذا التلوين البهيج لتلك الصورة الشمولية للتجربة الفردانية، العزلة

الشمولية– الكلمة المنقوشة دوماً على الوجه الآخر لعملة الفردانية. ولقد رأينا سابقاً كيف أنّ الدقّة المفرطة في رؤية ديفو قادته كروائي، ورغم كونه الناطق المتفائل باسم النظام الاقتصادي والاجتماعي الجديد، إلى تسجيل كثير من الظواهر المحبطة المترافقة مع الفردانية الاقتصادية التي تنزع إلى عزل الإنسان عن عائلته وموطنه. كما قام السوسيولوجيون المحدثون بإرجاع عواقب مشابهة تماماً إلى اتجاهين رئيسيين آخرين انعكسا في **روبنسون كروزو**. فماكس فيبر، مثلاً، كشف أن فردانية كالڤن الدينية خلقت بين أتباعه «انعزالاً داخلياً» [٧٣] لم يسبق له مثيل في التاريخ بينما ردّ إميل دوركهايم إلى تقسيم العمل والتغيرات المرافقة له كثيراً من الصراعات والتعقيدات التي لاتنتهي في معايير المجتمع الحديث، وكذلك الـ **anomie** ★[٧٤] التي تدفع الفرد إلى الاستقلال وتوفّر للروائي، بالمناسبة، معجماً غنياً بالإشكاليات الفردية والاجتماعية عندما يصوّر حياة عصره.

ويبدو أن ديفو كان مدركاً، أكثر مما يُفتَرض عموماً، النموذجية الواسعة أو التمثيل التامل لملحمة العزلة التي أبدعها. ومع أن إدراكه هذا لم يكن كاملاً، إذْ أشاح بوجهه، كما رأينا، عن المفاعيل الاقتصادية والسيكولوجية الفعلية للعزلة كي يجعل صراعات ومكابدات بطله أكثر بهجة وتشجيعاً، فإن معظم ما يصدر عن كروزو من منطوقات بليغة يتركّز حول العزلة باعتبارها الحالة الشمولية للإنسان.

إنّ. **تأملات روبنسون كروزو الرصينة** (١٧٢٠) هي عملياً جَمْعٌ مختلط من الأفكار الدينية، والأخلاقية، والدنيوية المليئة بالمعجزات، ولا يمكن النظر إليها جدّياً كجزء من القصة: فقد تم جمع المجلّد مع بعضه البعض كي يحقق رواجاً كبيراً للجزء الأول من الثلاثية، **الحياة والمغامرات الغريبة المدهشة**، وكذلك للجزء الأصغر، **مغامرات إضافية**، ومع ذلك، يبقى في المقدمات، وفي المقال لأول «عن العزلة» عدد من المفاتيح القيّمة لما اعتبره ديفو، بعد إعادة النظر على الأقل، بمثابة المعنى في تجارب بطله.

في التعريف بروبنسون كروزو يشير ديفو إلى أن القصة «رغم مجازيتها، هي تاريخية **أيضاً**»: قائمة على حياة «رجل حيّ، ومشهور، أفعال حياته هي موضوع هذه المجلدات، وكل أو معظم القصة يلمح إليه مباشرة» ؛ كما يشير ديفو إلى أنه هو نفسه «الأصل» وكروزو «الرمز» أي أنه قام بتصوير حياته الخاصة على هذا النحو المجازي.

ولقد أنكر كثير من النقّاد هذا الزعم، بل وهزؤوا منه أيضاً. وهوجمت الرواية صراحةً باعتبارها خيالية زائفة،. وقيل إن ديفو استغلّ حجة المجاز إلى أقصى حدكي يدحض هذا النقد، وكي يخفّف من النفور

★ بالفرنسية في النص الأصلي: فوضوية، لا انتظام...

البيوريتاني العام تجاه القصّ الذي أسهم به إلى حد بعيد. ومع ذلك، فإننا لايمكن أن نرفض كلياً ادّعاء نوع من الصلة السيرية الذاتية الوثيقة ؛ فديفولم يطلق مثل هذا الادّعاء على أي كتاب من كتبه سوى **روبنسون كروزو**، الذي يتوافق بصورة جيدة جداً مع كثير مما نعرفه عن رؤية ديفو ومطامحه.

كان ديفو شخصاً منعزلاً ومتوحّداً ؛ والدليل هو موجز حياته الذي كتبه عام ١٧٠٦ في تقديمه لكرّاس بعنوان ردّ على كرّاس «**دفاع اللورد هاڤر شام عن أقواله** ..» حيث يشكو:

كم وقفت وحيداً في هذا العالم، وقد هجرني كل أولئك الذين خدمتهم ؛... كم دفعت البليّة، وأخفضتها، ماعدا الفوائد، من سبعة عشر ألفاً إلى أقلّ من خمسة آلاف باوند، دون عون سوى كدّي ؛ كم أعنت نفسي في السجون، والملاجئ، وفي كل ضروب الشدّة، دون مساعدة من صديق أو قريب.

«شاقاً طريقه بعزيمة لاتلين» : إنها بلاشك البطولة التي يتقاسمها كروزو مع مبدعه، كما أنها الصفة التي يعدّها ديفو في التعريف **بروبنسون كروزو** الثيمة الملهمة لكتابه: «هنا الصبر الذي لايُقْهَر في ظلّ البؤس الأسوأ، وهنا الانكباب الذي لايكل والثبات الباسل في أحلك الظروف وأشدّها تثبيطاً للهّمة».

وبعد تأكيده على المعنى السيَري الذاتي لقصته، يمضي ديفو إلى بحث مشكلة العزلة. ويتركّز معظم نقاشه حول الإلحاح البيوريتاني علَى حاجة الفرد إلى قهر العالم داخل روحه الخاصة، كي يحقق عزلة روحية دون اللجوء إلى الترهّب. يقول: «المهمة هي الفوز بروح منعزلة»، ويتابع: «كل مافي العزلة المطلقة ممتع تماماً، إذا شئنا، وعون رحيم كاف، حتى في أكثر المدن ازدحاماً، وفي خضم الأحاديث السريعة والسعي خلف النساء، أو الصخب والعمل في معسكر، كما في صحارى شبه الجزيرة العربية وليبيا، أو في الحياة المتوحّدة على جزيرة مقفرة».

ومن ثمّ ترتدّ هذه الصيحة إلى مقولة أكثر تجريداً عن العزلة باعتبارها حقيقة سيكولچية ثابتة: «كل تفكير مرتدّ إلى الذات، ونفسنا العزيزة، من ناحية ما، هي غاية العيش. ومن هنا يمكن القول إن الإنسان وحيد في خضم الحشود واندفاع البشر والشغل. كل ما يفكّر به هو لنفسه ؛ وكل ماهو ممتع يغتنمه لنفسه؛ وكل ماهو مؤلم ثقيل يتذوّقه ولكن من صحنه الخاص» (٧٥). ونجد هنا أن الإلحاح البيوريتاني على امتلاك المرء لروح لم يمسّها العالم الأثيم قد تمّت صياغته بلغة تشير إلى اغتراب دنيوي، وشخصي مطلق عن المجتمع. ومن ثمّ يتحول ذلك إلى إحساس مكروب بالوحدة التي يدفع واقعها الطاغي ديفو إلى بلاغة لجوجة ومثيرة:

ماهي أتراح البشر الآخرين، بالنسبة لنا، وماهي أفراحهم؟ لعلها شيء ما يمكن أن نلمسه فعلاً بقوة التعاطف، والتأجج الخفي في المشاعر ؛ لكن التفكير الحصيف كلّه موجّه إلى ذواتنا. تأملاتنا كلها عزلة تماماً، وكل أهوائنا نختبرها في الاعتزال، نحبّ، نكره، نشتهي، نستمتع، كل ذلك في سرّية وعزلة. وكل ما نفشيه من هذه الأشياء إلى أي شخص آخر، ليس إلا من أجل مساعدتنا في السعي خلف رغباتنا، لأن الغاية هي الذات ؛ فالمتعة، والتأمل الروحي، كلها عزلة واعتزال ؛ ومن أجل أنفسنا نستمتع، ومن أجلها نقاسي.

«نشتهي، نستمتع، كل ذلك في سرّية وعزلة»: وما يشغل الإنسان حقاً هو ما يجعله منعزلاً أينما كان، فهو يدرك جيداً مافي العلاقات البشرية كلها من طبيعة مصلحية بحيث لايمكن أن يجد في هذه العلاقات أي عزاء. «كل ما نفشيه... إلى أي شخص آخر، ليس إلا من أجل مساعدتنا في السعي خلف رغباتنا»، إنها المصلحة الشخصية التي يعيها صاحبها تسخر من الكلام؛ ومشهد حياة كروزو الصامتة ليس يوتوبيا أبداً لأن صمتها أثناء العمل، والذي لايكسره سوى الببغاء زاعقاً «روبنسون كروزو المسكين»، لايرتب على التمركز الأنطولوجي للرجل حول ذاته أية حاجة إلى افتراض مظهر زائف من التعامل الاجتماعي، أو إلى إطلاق العنان للسخرية من التواصل مع نظرائه.

تقدّم **روبنسون كروزو**، إذاً، تحذيراً من العواقب النهائية للفردانية المطلقة. لكن هذه النزعة، شأن كل النزعات المتطرفة، سرعان ما أثارت ردود الفعل: فما إن اقتحم توحّد الإنسان اهتمام النوع البشري، حتى تمت المباشرة بالتحليل المفصّل لطبيعة التبعية المُحْكَمة والمعقّدة التي يعاني منها الفرد تجاه المجتمع، والتي ظلّت بمثابة المسلّمة إلى أن تحدتها الفردانية. وعلى سبيل المثال، فقد أضحت طبيعة الإنسان الاجتماعية واحدة من الموضوعات الرئيسية لدى فلاسفة القرن الثامن عشر؛ وقد كتب أعظمهم ديڤيد هيوم في كتابه **بحث في الطبيعة البشرية** (١٧٣٩) مقطعاً يكاد يكون ملخصا لرواية **روبنسون كروزو**:

لانستطيع صياغة أية أمنية ليس لها مرجعية في المجتمع ... دع كل قوى الطبيعة وعناصرها تتآمر في خدمة إنسان واحد وطاعته؛ دع الشمس تشرق وتغرب بأمره والبحر والأنهار تتدفق بمشيئته؛ والأرض تعطي كل ماهو مفيد وسائغ له؛ وسوف يبقى بائساً، مالم تعطه شخصاً واحداً على الأقل يشاركه سعادته، ويسعده باحترامه وصداقته[٧٦].

لم يبدأ البحث الحديث في المجتمع إلا حين ركزّت الفردانية الاهتمام على انفصال الإنسان الواضح عن نظرائه، وكذلك، فإنّ الرواية لم تتمكن من الشروع بدراسة العلاقات الشخصية إلا حين كشفت رواية ديفو **روبنسون كروزو** العزلة التي صرخت عالياً طالبةً هذه العلاقات. ولعلّ قصة ديفو ليست رواية بالمعنى المعتاد: إذ أنها لا تعنى إلا قليلاً بالعلاقات الشخصية. لكن يبقى صحيحاً أن تقليد الرواية بدأ مع هذا العمل الذي محق علاقات النظام الاجتماعي التقليدي، وبذلك لفت الأنظار إلى الإمكانية والحاجة إلى بناء شبكة من العلاقات الشخصية من نموذج جديد وواعٍ؛ فقد تأسست مصطلحات إشكالية الرواية ومصطلحات الفكر الحديث على حدٍّ سواء حين غرقت سفينة نظام العلاقات الأخلاقية والاجتماعية القديمة، مع سفينة روبنسون كروزو، في طوفان الفردانية الصاعد.

هوامش الفصل الثالث

(١) Advancement of Learnıng, Bkll, especially Ch. 22, Sect. xvi and Ch 23, Sect xiv.

(٢) Elements of Law, Ptl, Ch. 13, Sect. iii

(٣) Review, lll (1706), No. 3.

(٤) The Theory of Social and Economic Organization, trans. Henderson and Parsons (Newyork, 1947), pp. 186- 202.

(٥) The life and Strange Surpıısing Adventures of Robinson Crusoe, ed Aitken (London, 1902), p. 316.

(٦) Second treatise, "Essay concerning... civil Government", Sect. 14.

(٧) Life, PP. 277, 147.

(٨) See Max Weber, The Protestant ethic Thic and the Spirıt of Capitalism, Trans Parsons (London, 1930), pp. 59 - 76 ' Social and Econonomic Organization, PP. 341 - 54.

(٩) See for example, Robert Redfield, Folk Culture of Yucatan (Chicago, 1941), PP. 338 - 69.

(١٠) II. 339 - 52.

(١١) Life, PP. 2 -6, 216.

(١٢) Human Understanding, Bkll, Ch. 21, Sects. xxxi- lx.

(١٣) Penséçs, No. 139

(١٤) Farther AdFentures of Robinson Crusoe, ed. Aitken (Lonon 1902), P. 214.

(١٥) Aplanv the English Commerce (Oxford, 1928), PP. 28, 31-2

(١٦) Desert Islands andRobinso crusoe (London 1930), p. 7.

(١٧) Moll Flanders, ed. Aitken (London, 1902), l, p. 186.

(١٨) See especially A. W. Secord, Studies in The Narrative Method of Defoe (Urbana, 1924).

(١٩) Weber, Essays in Sociology, tıans. Gerth and Mills (New york, 1946), P. 350.

(٢٠) I (1705), No. 92.

(٢١) Farther Adventues, P. 78.

(٢٢) Life, PP 208 - 10, 225.

(٢٣) Life, P. 341.

(٢٤) Fartherr Adventures, P. 77.

(٢٥) John Forster, Life of Charles Dickens, revised Ley (London, 1928), P. 6IIn.

(٢٦) Life, PP. 27, 34 - 6, 164.

(٢٧) Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, ed. Aitken (London, 1902), P. 66.

(۲۸) Life, P. 229.
(۲۹) Robinson Crusoe Examin'd and Criticis'd, ed. Dottin (London and Paris, 1923), PP. 70, 78, 118.
(۳۰) Life, PP. 245 - 6.
(۳۱) Farther Advenetures, PP. 133, 177- 80.
(۳۲) Life, P. 318.
(۳۳) See James R. Suther land, Defoe (London, 1937), P. 25 ' W. Gückel and E. Günther, "D. Defoes und J. SwiftsBelesen heit und literarische Kritik", Palaestra, CIL (1925).
(۳٤) My translation from Notes on Philosophy and Political Economy in Oeuvres Philosophiqes, ed Molitor (Paris, 1937), vI, p. 69.
(۳٥) See William -Edward Mann, Robinson Crusoë en Franee (Paris, 1916), P. 102.
(۳٦) See Appendix, Serious Reflections, ed. Aitken, P. 322.
(۳۷) Life, P. 75.
(۳۸) Estimate of The Value and Influence. of Works of Fiction in Modern Times", Works, ed. Nettleship, III, p. 40.
(۳۹) Life, P. 74.
(٤٠) Life, P. 130.
(٤١) Account of His Visit to England, P, 326.
(٤٢) BkI, ch. I.
(٤٣) See Ernst Troeltsch, Social Teaching of the Christian Churches trans.1931 I, P 119 ; Tawney, Religionand the Riseof Capitalism (London 1948) PP. 197 - 270.
(٤٤) The Dumb Philosopher (1719), ed Scott (London, 1841), P. 21.
(٤٥) The Case of Protestant Dissenters in Carolina (1706), P. 5.
(٤٦) Social Teaching, I, P. 328.
(٤٧) Perry Miller and Thomas H. Johnson, The Puritans (New york, 1938), P. 461.
(٤٨) See William york Tindall, John Buny an: Mechanick Preacher (New york, 1934), PP. 23-41.
(٤٩) Troeltsch, Social Teaching, II, P. 590.
(٥٠) James Moffat, "The Religion of Robinson Crusoe", Contemporary Review, Cxv (1919), P. 669.
(٥١) Life, I, PP. 85, 99.
(٥٢) VIII, II. 192 - 4.
(٥٣) Cit. W. Lec, Daniel Defoe (London, 1869), III, PP. 29 - 30.
(٥٤) Works, ed. Potter, P. 419.
(٥٥) P. 191.
(٥٦) Capital (New york, 1906), P. 88.
(٥٧) Robinson Crusoe Examin'd, ed Dottin, PP. 110 - 11
(٥٨) P. 235.
(٥٩) William Haller, The Rise of Puritanism (New york, 1938)P. 191 .
(٦٠) See A. L. Barbauld, Works (London, 1825), II, P. 314, Weber, Protestant Ethic, P. 175.
(٦١) Cit. A. W. Evans, Warburton and the Warburtonians (Oxford, 1932), P. 44.
(٦٢) See F. W. J. Hemmings, The Russian Novel in France, 1884 - 1914 (london, 1950), PP. 31 - 2.

(٦٣) Die Theorie des Romans (Berlin, 1920), P. 84.
(٦٤) Idée sur Les romans (Paris, 4 th ed., n, d..), P. 42.
(٦٥) "Daniel Defo: An Artist in The Puritan Tradition", P 2, xv (1936), P. 227. On the very difficult problem of Defoe's religion, see especially Stamm's Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes (Zürich and Leipzig, 1936) , John R. Moore, "Defoe's Religious Sect", RES, xvIIx (1941), PP. 461- 7; Arthur Secord, "Defoe in Stoke Newington", PMLA, Lxxvi (1951), P. 217.
(٦٦) Émile, ou De L'education (Paris, 1939), PP. 9, 214.
(٦٧) Life, PP. 226, 164, 300, 284.
(٦٨) Politics, BkI, Ch.2.
(٦٩) Ideology and Utopia (London, 1936), P. 36.
(٧٠) Life, P. 60.
(٧١) See Secord, Narrative Method of Defoe, PP. 28 - 210
(٧٢) Thraliama, ed. Balderston (Oxford, 1951),I, p. 210.
(٧٣) Protestant Ethic, P. 108.
(٧٤) De la division du travail social BkII, Chs. I and 3.
(٧٥) PP. 7, 15, 2, 2-3
(٧٦) BK II, Pt 2, Sect, v.

الفصل الرابع

ديفو كروائي: مول فلاندرز

اختلف النقّاد على أعمال ديفو أكثر مما اختلفوا على أعمال ريتشاردسون وفيلدنغ، مُدَّعِيّ أبوة الرواية اللاحقين. فمن جهة أولى، يلاحظ ليسلي ستيفن أن الميزة الجوهرية في أعمال ديفو السردية هي العرض العادي والبسيط للوقائع [١]، ويؤيد ف ر. ليفيز ذلك قائلاً «لقد قيل كل ما يجب قوله» [٢] عن ديفو كروائيّ. وهذا تعبير عن الرأي الشائع في القرن التاسع عشر والذي مفاده أن ديفو «أفّاك كبير، كبير حقاً، ولعله أكبر أفّاك على الإطلاق» [٣] كما قال وليم مينتو. ومؤخراً استنتج مارك شورر، بعد تحليله العلاقة بين القصور الأخلاقي والتقنية الروائية البدائية في **مول فلاندرز**، أن هذا العمل هو «كشفنا الكلاسيكي للعقل المركنتلي: أخلاقية القياس التي أهمل ديفو قياسها» [٤]. وهؤلاء النقّاد – وغيرهم كثيرون –ليسوا مقتنعين بادّعاء ديفو أنه الروائي الأول. ومن جهة ثانية، هناك الكثير من المعجبين الذين يبوّئون ديفو مكانةً رفيعة، بدءاً من كولردج (في الحقيقة، فقط على **روبنسون كروزو**) وحتى **ڤيرجينيا** وولف، التي كتبت «إن مول **فلاندرز وروكسانا**... تقفان بين الروايات الإنجليزية القليلة التي يمكن وصفها بأنها عظيمة على نحو لايقبل الجدل» [٥].

ولقد أشرنا في الفصل السابق حول **روبنسون كروزو** إلى بعض الأسباب التاريخية الأساسية التي تقف خلف أهمية ديفو في التقليد الروائي ؛ لكنا لم نبحث بصورة محدّدة القضايا التي يستند إليها الخلاف النقدي. وليست **روبنسون كروزو** أفضل مثال لهذا الغرض: مع أنها قد تكون أفضل وأبقى أعمال ديفو، وعمله الأكثر شعبية دون شك، وقد كانت كلارا ريف في بحثها **ارتقاء الرومانس** (١٧٨٥) [٦] على حق، إذ صنّفتها في عداد «الأعمال الفريدة والأصيلة»، ولكن منذ كتاب إ. م. فورستر **أوجه الرواية** (١٩٢٧)، على الأقل، وروايه **مول فلاندرز** تتّخذ على نطاق واسع بمثابة نموذج لما استطاع ديفو تحقيقه في الطريقة الروائية بالمعنى الدقيق للكلمة كما أنها تفرض ذاتها باعتبارها أفضل عمل لدراسة مناهج **methods** ديفو كروائي ومكانته في التقليد الروائي– رغم أن **الكولونيل چاك**، **وروكسانا**، **ويوميات سنة الطاعون** تتمتّع جميعها ببعض الميزات التي لاتضاهى.

إن التميّز الذي تحظى به مول فلاندرز بين روايات ديفو ليس متأتّياً بأي حال من الأحوال من كونها مختلفة في الموضوع والموقف عن روبنسون كروزو. صحيح أنّ البطلة مجرمة ؛ لكن ارتفاع معدّل الجريمة في مدنيتنا هو ذاته ناجم أساساً عن الانتشار الواسع لأيديولوچيا الفردانية في مجتمع لايتاح فيه النجاح أمام كل الأفراد على نحو يسير وبصورة متكافئة [٧]. ومول فلاندرز، شأن راستنياك وجوليان سوريل، هي نتاج مميّز للفردانية الحديثة، الأمر الذي يتجلى في زعمها أنها لاتدين لأحد إلا لنفسها في تحقيق أعلى مردود

اقتصادي واجتماعي، وفي استخدامها كل السبل المتاحة من أجل إنفاذ ما وطّدتْ عزمها عليه.

وتختلف مول فلاندرز جوهرياً عن الشخصيات الرئيسية في الرواية البيكارسكية ؛ ذلك أن جرائمها متجذّرة في ديناميات الفردانية الاقتصادية.. ومع أنّ **البيكارو** قد يجد أساساً واقعياً تاريخياً – انهيار النظام الاجتماعي الإقطاعي – لكن ليست هذه وجهة مغامراته ؛ وهو ليس تلك الشخصية الفردية المكتملة بحيث تكون تجاربه الحياتية العملية ذات أهمية بحد ذاتها كتقليد أدبي يقدّم تشكيلة متنوعة من التعليقات الهجائية والإبيزودات★ الكوميدية. أما ديفو فيقدّم مالديه من مومسات، وقراصنة، وقطاع طرق، وسارقي معروضات، ومغامرين كبشر عاديين هم نتاج طبيعي لبيئتهم، وضحايا للظروف التي قد يتعرّض لها أي شخص والتي تثير صراعات أخلاقية بين الوسائل والغايات مماثلة تماماً لتلك الصراعات التي يواجهها أعضاء المجتمع الآخرون. ومع أن بعض أفعال مول فلاندرز قد تكون مشابهة تماماً لأفعال **البيكارو**، إلا أن الشعور الذي توقظه هو شعور بالتعاطف والتماهي أكثر شدّةً بكثير: فالمؤلفُ والقارئ على حدّ سواء لايمكن لهما إلا أن يتناولاها ومشاكلها بجدّية أكبر.

وتمتد هذه الجدّية إلى الأخطار التي تتعرّض لها بسبب نشاطاتها الإجرامية ؛ فتعّرضها لعقاب القانون هو أشد قسوة وأكثر تماسكاً من كل مافي الروايات البيكارسكية – فالعقاب هنا هو واقع، وليس اصطلاحاً. وهذه قضية أدبية إلى حدّما: ففي حين ينعم **البيكارو** بتلك الحصانة السحرية تجاه لسعات الألم والموت الشديدة والتي تكفي كل أولئك المحظوظين للإقامة في عالم الكوميديا، نرى أن جوهر عالم ديفو القصصي يقوم على أنّ آلامه، شأن لذّاته، لها صلابة آلام ولذّات العالم الواقعي. ويبقى أن الفارق بين **مول فلاندرز** والرواية البيكارسكية هو أيضاً نتاج للتغيّر الاجتماعي النوعي ذي الصلة الوثيقة بنشوء الفردانية الذي ولدت من خلاله مع أوائل القرن الثامن عشر واحدة من المؤسسات المميزة للحضارة المدينية الحديثة: فئة محدّدة جيداً من المجرمين، ونظام معقد للتعامل معهم، مزوّد بمحاكم، ووشاة، وحتى بمراسلين صحفيين عن أخبار الجرائم مثل ديفو.

في العصور الوسطى أجاز مثال المسيح ومثال القدّيس فرانسيز الرأي الذي مفاده أن الفقر ، بعيداً عن كونه نقمة، قد يعزز فرص المرء في الخلاص. أما في القرن السادس عشر ونتيجة للإلحاح الجديد على الإنجاز الاقتصادي، فقد أُقرّت على نحو واسع وجهة نظر معاكسة[8]: صار العوز عاراً بحد ذاته ودليلاً افتراضياً على الشرّ الراهن واللعنة المقبلة. وقد تقاسم أبطال ديفو وجهة النظر هذه ؛ فسرقوا ولم يتسوّلوا ؛ بل وكانوا سيفقدون احترامهم لأنفسهم – واحترام القارئ – لو لم يظهروا هذا التكبّر المميّز للإنسان الاقتصادي.

وكذلك فإن الإقرار بأهداف الفردانية الاقتصادية انطوى على موقف جديد من المجتمع وقوانينه. فالتمييز الدقيق بين الإجرامي وغير الإجرامي لايبرز إلا حين يتحدّد توجّه الفرد في الحياة، لامن خلال إقراره المعايير الإيجابية للجماعة، بل من خلال غاياته الشخصية التى لا تلجمها سوى قوة القانون في يد السلطة. وهذه السيرورة واضحة تماماً في **مول فلاندرز**: وكما قال غولد سميث، فإن القانون «يفرض رعبه العنيد» ؛

★ الإبيزود episode: في الأصل هو ذلك الجزء الواقع بين أغنيتين كورستين في تراجيديا إغريقية. ويأتي بمعنى حادثة في سياق قصة أو قصيدة. وأفضل ترجمة له هي «موقف» –موقف كوميدي مثلاً– لكني آثرت إبقاءه كما هو وكتابته كما ينطق...

والـ **Polis** تحولت إلى الـ**Police***.

وفرّت جهود الدولة المبذولة في التعامل مع تنامي الجريمة، وخاصة في لندن، الأرضية الاجتماعية المباشرة لرواية **مول فلاندرز** فحالما ازدادت السرقة، وتمت الإشارة إلى العصر الذهبي لقاطع الطريق في **أوبرا الشحّاذ** (١٧٢٨) أضحت عقوبات الاعتداء على الملكْية أشدّ بكثير: وهكذا نجد مول فلاندرز تتعرّض للنفي وتُنفى عملياً بسبب سرقتها «ثوبين من الحرير المقصّب»، وكانت أمها قد لقيت المصير ذاته بسبب «ثلاث قطع من القماش الهولندي الجميل»[٩]. ويعيدنا شكل عقوبتهما إلى عالم **روبنسون كروزو**، وإلى الصلة بين الفردانية الاقتصادية والتطور الكولونيالي فبين ١٧١٧ و١٧٧٥ تمّ نفي حوالي عشرة آلاف مجرم قُبضَ عليهم في العاصمة من أولد بايلي** إلى المستعمرات الأميركية الشمالية ؛ وكثير منهم، شأن مول فلَاندرز والكولونيل جاك، تمكنّوا هناك من إيجاد صياغة منطقية للدافع الذي جعل منهم مجرمين في الوطن.

إذاً، مع أن لرواية **مول فلاندرز** أرضية إجرامية، إلا أنها أساساً تعبر عن قوى ومواقف ذات صلة وثيقة تماماً بتلك التي حللناها في **روبنسون كروزو**: ومع أن الشكل الأدبي الذي يجسّد هذه القوى والمواقف هو في **مول فلاندرز** أكثر نجاحاً في بعض النواحي، إلا أنه ليس مختلفاً في الجوهر من حيث النوع ؛ وبالتالي فإن معظم ما يقال هنا عن معالجة ديفو للحبكة، والشخصية، والبناء الأدبي ككل، يصدق على جميع رواياته، وعلى علاقتها العامة بقوى الفردانية.

(١)

هاهنا إبيزود من الحياة الخفيّة لمول فلاندرز اللصّة:

الشيء الآخر في تلك اللحظة كان محاولة الاعتداء على ساعة ذهبية لإحدى الجنتلمانات. حصل ذلك بين الحشد، في المُصلى، حيث خطر القبض عليّ كبير. كنت قد أمسكت بساعتها، لكني وقد صدمتها صدمة عظيمة كما لو أن أحداً ما دفعني عليها، نتشت الساعة نتشةً مناسبة عند البكلة، وجدتُ أنها لم تأت، ولذا تركتها تمضي في تلك اللحظة، وزعقتُ كما لو أنني قُتلْت، لأن أحدهم داس على قدمي، ومَن المؤكد أنه هنالك نشالون، فأحدهم نتش ساعتي ؛ ويجب أنَ تلاحظ أننا في مثل هذه المغامرات نذهب دوماً وقد تهندمنا جيداً ، وكنتُ قد ارتديت ثياباً لائقة تماماً، وساعة ذهبية على جانبي، مثل سيدة من طبقة أخرى.

لم أكد أزعق حتى صرخت الجنتلمانة الأخرى أيضاً، «نشّال»، وقالت: إن أحدهم حاول نتش ساعتها.

---

* الـpolis، الحاضرة، أو المدينة- الدولة، والـpolice، الشرطة. وقد آثرت كتابتهما بأصلها الإنجليزي لإظهار التشابه اللفظي الذي أراده الكاتب.
** محكمة شهيرة جداً في لندن.

عندما لمستُ ساعتها كنت قريبة منها، لكني عندما زعقتُ توقفتُ دون الهدف، وحملها الحشد قليلاً إلى الإمام، وصرختْ هي أيضاً، لكن بعيداً عني نوعاً ما، ولذا لم تكن لتشك بي على الأقل ؛ وعندما صرختُ، «نشّال»، صرخ أحدهم «نعم، وهنا واحد آخر ، وهذه الجنتلمانة كانت ستُنْشَل أيضاً».

وللتو، على بعد قليل ضمن الحشد، ولحسن الحظ، صرخوا، «نشّال»، ثانيةً، وبالفعل قبضوا على أحد الفتية، ورغم تعاسة الأمر بالنسبة لذاك البائس، إلا أنها كانت فرصتي الملائمة، مع أنني قمتُ بالأمر ببراعة كافية من قبل ؛ لكنني خارج الشكوك الآن، فكل القسم غير المكتظ من الحشد جرى في ذلك الاتجاه، والولد البائس استلمته نقمة الشارع، وبوحشية لاحاجة بي لوصفها، ولكنهم، على أية حال يُسَرّون لها، أكثر من إرسالهم إلى نيو غايت*، حيث يمكثون طويلاً في الغالب ويُشْنَقون أحياناً، وأفضل ما يمكن لهم أن ينتظروه، إذا ما أُدِينوا، هو النفي[11].

إنه لمقنعٌ تماماً. فالساعة الذهبية موضوع حقيقي، وهي لاتأتي، حتى بـ «نتشة مناسبة». والحشد أجساد متراصّة، يندفع إلى الأمام والخلف، ويعاقب نشالاً آخر في الشارع. كل هذا يحدث في مكان واقعي، محدّد. صحيح أن ديفو، كعادته، لايصف المكان بالتفصيل، لكن اللمحات الحاطفة التي تنبثق تصل بنا إلى واقع المكان بصورة كاملة. ومصلّى المنشقّين هو اختيار حرّيف لمثل هذه النشاطات، دون شك، لكن ديفو لايثير الشبهة في أنه أديب لفت الأنظار إلى مافي اختياره لهذا المكان من مفارقة ساخرة.

وإذا كانت لدينا أية شكوك، فهي متعلّقة، لابصدق الإبيزود، بل بحالته الأدبية. فحيوية المشهد عابرة سريعة الزوال بصورة لافتة للنظر. ذلك أن ديفو يمضي إلى منتصف الفعل Action، «كنت قد أمكست بساعتها»، من ثم يتحوّل فجأةً من استذكار مقتضب وسريع، إلى عرض أكثر تفصيلاً ومباشرةً، وكأنما فقط ليدعم صدق قوله الأول كما أن المشهد ليس مخطّطاً ككل مترابطاً: إذْ سرعان ما يعترضنا في منتصفه شرح جانبي لشيء سبق شرحه، وهو الحقيقة الهامة التي مفادها أن مول فلاندرز مرتدية مثل جنتلمانة هي الأخرى: وهذا التحوّل يعزّز ثقتنا بغياب الكاتب المتخفّي خلف السارد والذي يفرض النظام على ذكريات مول فلاندرز المشتّتة نوعاً ما، أما لو رأينا مول فلاندرز منذ البداية مرتديةً «مثل سيدة من طبقة أخرى» ؛ لكان الفعل قد جرى بقوة أكبر، ودون مقاطعة، باتجاه الحدث التالي في المشهد — انطلاق الإنذار.

ويمضي ديفو ليؤكد على المغزى العملي ؛ وهو أنه كان على الجنتلمانة أن «تُمسك بالشخص الذي خلفها مباشرة»، بدلاً من الزعيق. وبفعله هذا، يحيي ديفو المقصد التعليمي الذي أعلَن عنه في «مقدمة المؤلِّف»، لكنه في الوقت ذاته يوجّه أنظارنا إلى إشكالية هامة تتفق بما يجب أن يكون عليه موقع السارد. فنحن نفترض أن هذا السارد هو مول التائبة، تتحدث حوالى أواخر حياتها: ولذلك من المدهش أنها في الفقرة التالية تصف بابتهاج نشاطات «معلمتها» في القوادة باعتبارها «مزحات» ومن ثم يتضح تشوّش آخر متعلّق بالموقع فنحن نلاحظ أن مول فلاندرز تشير إلى النشّالين الآخرين، وإلى جماعة المجرمين عموماً بـ «هم»، وليس بـ «نحن». وتتحدث كما لو أنها ليست متورطة معهم في المصير ذاته ؛ أم أن ديفو هو الذي يقع بصورة لاواعية في هذه الـ «هم» التي اعتاد على استخدامها في الإشارة إليهم؟ وقبل ذلك، حين يقال لنا

* سجن إنجليزي شهير.

إن «الجنتلمانة الأخرى» صرختْ، ندهش لكلمة «أخرى» فهل تسخر مول من ارتدائها هي أيضاً مثل جنتلمانة، أم أن ديفو نسي أنها، في الحقيقة، ليست كذلك؟

وهذه الشكوك حول اكتمال تحكّم ديفو بسرده لاتتبدّد بالعلاقة، أو بالأحرى الافتقار إلى العلاقة، بين هذا المقطع وبقية الرواية. فالانتقال إلى الإبيزود التالي مشوّش نوعاً ما. ويتأثر، أولاً بمخاطبة مول للقارئ شارحة كيفية التعامل مع النشالين، ومن ثم بخلاصة مشوشّة بعض الشيء عن حياة المعلمة والتي يقدّم لها بالعبارة التالية: كانت لي مغامرة أخرى، تضع هذه القضية خارج الشكوك، ولعلها درس للأجيال القادمة عن حالة الشآل» وعلى أية حال، لانحن ولا الأجيال اللاحقة نتلّقى الدرس، فالمغامرة الناشئة سرعان ما تتحول إلى الاهتمام بسرقة المعروضات من المتاجر: ويبدو أن ديفو لم يضع في ذهنه خاتمة لفقرته حين بدأها أو أنه ارتجل مقطعاً انتقالياً تفسيرياً بقصد المراوحة في المكان ريثما يتبدّى حدث ما آخر.

ترسّخ الصلة بين مشهد المُصلّى والسرد ككل انطباعاً بأن ديفو لم يول التماسك الداخلي في قصته إلا اهتماماً ضئيلاً فعندما تنفي مول فلاندرز إلى ڤيرچيينا تعطي ولدها ساعة ذهبية بمثابة تذكار لالتئام شملهما ؛ وتقول «كم رغبتُ أن يقبّلها بين الحين والآخر إكراماً لي»، ثم تضيف متهكمةً كيف لم تخبره «أنها سرقتها من جنتلمانة، في مصلى في لندن». [١٢] وبما أنه ليس هنالك أي إبيزود آخر في مول فلاندرز عن الساعات، والجنتلمانات، وأماكن العبادة، لابد أن نستنتج أن ديفو لا يتذكر جيداً ما سبق له أن كتبه قبل مئة صفحة عن محاولة نشل الذهبية، ونسي أن المحاولة قد آلت إلى الفشل.

تشير هذه الثغرات بقوة إلى أن ديفو لم يضع مخططاً لروايته ككلٍ متماسك، وإنما اشتغل تدريجياً، وبسرعة كبيرة، ودون أي تنقيح لاحق. وهذا وارد تماماً. فقد كانت غايته الأساسية ككاتب هي تحقيق إنتاج غزير ونافذ– مايربو على ثلاثة آلاف صفحة مطبوعة في السنة التي ظهرت فيها مول فلاندرز ؛ وهذا الإنتاج لم يكن مُعَدّاً بالدرجة الأولى لجمهور متيقّظ وناقد. ومن الواضح تماماً أن ديفو لم يكن لديه إلا القليل جداً من الحساسية المفرطة المعتادة لدى المؤلف تجاه أعماله، أو حتى حساسية هذا المؤلِّف للردّ على النقد، ونحن نرى ذلك في لغة اعتذاره التمهيدي على العيوب الشعرية في العمل الذي كان فخوراً به إلى أبعد حد، الإنجليزي الأصيل: «... دون أن أُعْتَبر مشعوذاً، لعلني أتجاسر وأتكهن، أنني سوف أثير اعتراضات تافهة على أسلوبي المفتقر إلى القوة والبراعة، وعلى الشعر الفجّ، واللغة غير الدقيقة، هذه الأشياء التي كان عليَّ فعلاً أن أهتمّ بها أكثر. لكن الكتاب طُبِع ؛ ومع أنني وجدت بعض الأغلاط، لكن الوقت قد فات على تصحيحها. وأعتقد أن هذا هو كل ما أحتاج قوله...». فإذا كان ديفو قد أهمل عمله الباكر إلى هذا الحد، وهو عمل شعري، فإنه من غير المحتمل أن يكون قد أعاد النظر في الثغرات المحتملة في عمل قصصي شعبي مثل مول فلاندرز، خاصةً إذا كان ناشره قد رفض دفع الأجر الإضافي، على مثل هذا النوع من الكتابة سريعة الذبول والتي لاتحظى إلا بقليل من الاحترام،، هذا الأجر الذي طلبه ديفو صراحة من أجل تنقيح مخطوطته.

إن موقف ديفو اللامبالي تجاه كتابته ملائم تماماً لتفسير الثغرات في قضايا التفاصيل والتي هي شائعة في كل أعماله ؛ ويمكن لنا أن نحدس بوجود الافتقار ذاته إلى خطة بدئية متماسكة أو إلى تنقيح لاحق في طبيعة منهجه السردي.

كل الروايات تقريباً تستخدم تركيباً من منهجين مختلفين في النقل: عَرْض مشهديّ كامل نسبياً، حيث تُنْقَل أفعال الشخصيات بصورة كاملة إلى هذا الحد أو ذاك، في مكان وزمان محددين، ومقاطع مكثّفة خالية من الأحداث ومقتضبة يتلخّص دورها في إعداد المسرح وتقديم الهيكل الرابط الضروري. وينزع معظم الروائيين إلى الإقلال من هذه العجالات **synopsis** إلى أبعد حد وتركيز أقصى ما يمكن من الاهتمام على عدد من المشاهد المفصّلة الواضحة تماماً ؛ لكن الأمر لايسير على هذا النحو عند ديفو. فهو يروي قصته عبر ما يزيد على مئة مشهد متصل وواضح، معدّل طول الواحد منها أقل من صفحتين، وعدد كبير من المقاطع المشتملة على عجّالات رابطة روتينية في الغالب.

والنتيجة واضحة: كل صفحة تقريباً تقدّم دليلاً على نقص التوتر كلما تحوّلنا من إيبزود إلى مقطع مكثّف – لوهلة تبدو مول فلاندرز متألقة تحت الأضواء، لكنها سرعان ما تتراجع إلى الظلمة الجزئية للذكرى المشوّشة. ومن المؤكد أن الإبيزودات المعروضة بصورة كاملة هي التي تنطوي على كل ماهو حيوي وبارز في **مول فلاندرز**، وهي التي يوردها المتحمسون لديفو، ولهم الحق في ذلك، كدليل على عبقريته السردية ؛ لكنهم ينسون كم هو كبير ذلك الجزء من الكتاب والذي تشغله مقاطع مكثّفة يعوزها الإلهام، ملْصقة لصقاً فوق كمّ هائل من اللغو. وديفو، دون شك، لم يبذل أي مجهود للتقليل من مقدار الوصلات المطلوبة لضمّ الإبيزودات في وحدات كبيرة قدر الإمكان. وعلى سبيل المثال، فإن المجموعة الأساسية الأولى من الإبيزودات، المتعلّقة بإغواء مول فلاندرز من قبل أخيها الأكبر، تنقسم إلى عدد كبير جداً من الصدامات المنفصلة بين الشخصيات المعنية، يتلاشى مفعول كل منها حالما يتجه السرد نزولاً باتجاه مقطع مكثّف خالٍ من الأحداث. وعلى نحو مماثل نرى أن ردّة فعل مول على اكتشاف الطابع الحرام لزواجها من أخيها غير الشقيق، ينقسم إلى عدد من المشاهد المنفصلة، الأمر الذي يضعف كثيراً ما في الإبيزود ككل من قوة انفعالية.

إن هذا الوجه البدائي نوعاً ما في تقنية ديفو السردية هو جزئياً انعكاس لطبيعة مقصده الأدبي الأساسي– خلق نوع مقْنع من التشابه مع السيرة الذاتية لشخص واقعي ؛ الأمر الذي يتطلّب دراسة أخرى في هذا السياق. أما الآن فعلينا أن نختتم التحليل الراهن لمقطع المصلّي بدراسة مقتضبة لما هو دون شك الجانب الناجح فيه على نحو لافت للأنظار– نثره.

ونثر ديفو ليس نثراً متقناً بالمعنى العادي للكلمة، لكنه فعّال تماماً في جعلنا جدّ قريبين من وعي مول فلاندرز وهي تكافح لإفراغ ذاكرتها: نشعر ونحن نقرأ أن ما من شيء سوى التركيز المفرط على هذا الهدف الوحيد يمكن أن يفسّر مثل هذا الاستخفاف الكامل بالاعتبارات الأسلوبية المعتادة – ويتجلّى ذلك في التكرار والجمل الاعتراضية، والإيقاع المتسرع والمتعثر أحياناً، والسلاسل الطويلة والمعقّدة من التراكيب الرابطة وللوهلة الأولى قد يبدو طول الجمل متعارضاً مع مفعول الصدق العفوي، لكن غياب علامات الترقيم بين الجمل، ووجود الخلاصات المكررة ينزع، في الحقيقة، إلى تعميق هذا المفعول أو الأثر.

ولعل الشيء الأبرز في نثر المقطع أن هذا هو أسلوب ديفو المعتاد. ونحن لانجد لدى أي كاتب آخر مثل هذه الطريقة في الكتابة التي استطاعت أن تنتحل التلفّظ المميّز لشخص غير مثقف مثل مول فلاندرز على هذا النحو الصادق والطبيعي ؛ ويعود ماحققه ديفو من نجاح بهذا الصدد إلى التغيرات في وضع المؤلّفين والتي تحدثنا عنها في الفصل الثاني، كما يعود إلى فعل العديد من القوى الأخرى المتضافرة، في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، والتي حققت الكثير على طريق خلق لغة أدبية أكثر قرباً من عادات الكلام

لدى القارئ العادي ومداركه.

أول هذه القوى كانت محاولة الجمعية الملكية **Royal Society** تطوير نثر واقعي وهذا لايمكن أن نعدّه ذا أهمية أولى في تشكيل أسلوب ديفو، رغم أن هنالك بعض التأثير من خلال الاتجاه العلمي والحديث في مناهج الدراسة التي تلقاها في أكاديمية نيو نغتون غرين الانشقاقية. ومن المؤكد أن ديفو يتّبع تماماً برنامج بيشوب سبارت الشهير: «طريقة دقيقة، صريحة، وعادية في الكلام ؛ تعابير واقعية ؛ معانٍ واضحة؛ سهولة غير متكلّفة ؛ جعل الأشياء كلها أقرب ما يمكن إلى الوضوح الرياضي : وتفضيل لغة الصنّاع وأبناء البلد والتجار على لغة المفكرين والبحّاثة»(١٣). وقد فضّل ديفو هذه اللغة بصورة طبيعية إذ كان هو نفسه تاجراً. ومعجمه بلاشك هو معجم «الصنّاع وأبناء البلد». بمعنى أنه يشتمل على عدد كبير جداً من الكلمات ذات الأصل الأنجلو ساكسوني أكثر مما لدى أي كاتب مشهور آخر، باستثناء بنيان(١٤)؛ كما يتّصف معجمه، في الوقت ذاته، «بالوضوح الرياضي»، والخاصة الواقعية والمرجعية المناسبة تماماً لتحقيق غاية اللغة كما حدّدها لوك «نقل معرفة بالأشياء». كما أن أسلوب ديفو يعكس فلسفة لوك في جانب آخر هام جداً: فهو عادةً يكتفي بالإشارة إلى الخصائص الأساسية للموضوعات التي يصورها – صلابتها، امتدادها، شكلها، حركتها، وعددها – وخاصةً العدد. بينما لانجد إلا اهتماماً ضئيلاً بالخصائص الثانوية، كالأصوات، والألوان، والمذاق(١٥).

وإذاً، فإن خاصية البساطة والواقعية في نثر ديفو تجسّد القيم الجديدة التي حملتها النظرة العلمية والعقلانية في أواخر القرن السابع عشر ؛ وهو نفس الاتجاه الذي سارت به بعض الأساليب الجديدة في الوعظ. فريتشارد باكستر، على سبيل المثال، الذي قرأه ديفو وكان موقفه الديني مماثلاً لموقفه، جعل الوضوح هدفه الأسمى ؛ وكان وضوحاً من النوع شبه العلمي، إذ كانت غايته هي أن يوضح لجمهوره ما وصفه بـ «تجارب الروح»، و«حوادث القلب» و«أعمال الرب»(١٦). وطريقة باكستر في الإلحاح والتأكيد، وتقنيته في الإقناع، تعتمد اعتماداً كلياً تقريباً على أبسط الحيل البلاغية ألا وهي التكرار. وهو في هذا، وفي نظريته وممارسته قريب جداً من ديفو: ويشير عرض باكستر للاعتبارات التي تتحكّم به عند صياغة أسلوبه كواعظ إلى درجة القرب هذه.

كلما تعاملت مع النوع الجاهل من البشر وجدت من غير الممكن بأي حال من الأحوال مخاطبتهم بفصاحة زائدة. وإذا لم نستخدم لهجتهم الدارجة، فلن يفهمونا. بل وحتى لو فعلنا ذلك، لكن جمعنا الكلمات في جملة مصقولة، أو تحدثنا عن أي شيء باختصار، فلن يحسوا بما نقوله. ولقد وجدت أنه مالم نهيئ الأمر قصداً بعبارات طويلة، نستخدم فيها بعض التكرار، بحيث سيعونها وتنغرس في أذهانهم من جديد، فإننا سنتخطى أفهامهم وسرعان ما يتوهون عنا. فالأسلوب والطريقة الكريهة قليلاً بالنسبة للمدقق والمنفّرة للأذن المرهفة... هي التي لها تأثيرها الطيب على الجاهل(١٧).

ولعل نثر ديفو أقرب إلى «اللهجة الدارجة» والفهم الدارج من أي شيء تصوّره سبارت أو باكستر: ويعود ذلك أساساً إلى السبب الذي أشار إليه ديفو نفسه حين قال: «إن تلقي المواعظ يعني أن تخاطب عدداً قليلاً من البشر: أن تطبع الكتب يعني أن تخاطب العالم كله»(١٨). ولقد كتب ديفو، كصحفي، للجمهور الأوسع، وبالتالي كانت تنازلاته كبيرة أمام مدارك هذا الجمهور. وقد أعلن لقرّائه في**The Review** أنه «اختار الوضوح بكل مافي الكلمة من معنى، وأن يتحدث بصورة مألوفة فيما يتعلق بالواقعة أوالأسلوب على

السواء، لأن ذلك «أكثر تثقيفاً وأقرب إلى أفهام البشر الذين أخاطبهم»[١٩]؛ وكان مدركاً لما قد يناله من القرّاء ذوي الثقافة الأوفر من اتهام بالتكرار والفجاجة، لكنه أكّد أن عليه «تحمل ذلك الحشو، بقصد الوضوح ومنفعة الجمهور».[٢٠]

وتشير أول قطعة أدبية سردية مشهورة لديفو، وهي **القصة الحقيقية لشبح السيدة ڤيل** (١٧٠٦)، إلى الصلة المباشرة بين السنوات الباكرة التي قصاها كصحفي ومؤلّف كراريس وبين صدق رواياته. وقد استغل ليسلي ستيفن هذه القطعة لشرح مناهج ديفوكروائي[٢١]؛ حيث كان ديفو يسجّل ما يسمعه وهو ماضٍ إلى كانتربري كي يجري تحقيقاً صحفياً مع السيدة بارغراف التي رأت الشبح. ولايمكن أن ننكر أن مايقوله ليسلي ستيفن عن «اصطناع الدليل الموثوق» و«حرف الاهتمام» عن الحلقات الضعيفة في سلسلة البراهين ينطبق تماماً على الروايات، وإن لم يكن ينطبق على **شبح السيدة ڤيل**؛ ولعل نجاح ديفو الملحوظ في فنّ إقناعنا بقصصه، يعود في جانب منه إلى التدريب الذي تلقاه في مدرسة الصحافة القاسية.

كانت تجربة ديفو الصحفية قد عبأته جيداً كي يصبح روائياً في« أواخر حياته. ففي سياق كتابته، وحدة تقريباً طوال تسع سنوات من ١٧٠٤ – ١٧١٣، في **The Review** التي كانت تصدر كل ثلاثة أسابيع، طوّر نفسه كرئيس للتحرير، «السيد ريفيو**Mr Review**» يتمتع بطريقة خاصة ومميزة في الكتابة. ولم يكن صوته– صوت الثرثار، المشاكس، العاميّ، والرجل الشعبي المراوغ – بحاجة إلا لقليل من التغير عندما تقمّص دور مول فلاندرز.

ويمكن أن نعزو إلى الصحافة أيضاً ماهو ربما أعظم موهبة لدى ديفو– مقروئيته. «فما إن يتناول القرّاء أعماله حتى يصعب عليهم تركها» وقد ختم ديفو تقديمه **لمذكّرات فارس**، قائلاً: «لاشيء يغري أكثر من قراءة القصة ذاتها، التي، ما إن يدخل القارئ فيها، حتى يجد من العسير تماماً أن يخرج منها، قبل أن يأتي عليها».

(٢)

تشكّل روايات ديفو نقاط تحوّل في تاريخ القصّ، فهي أول أعمال سردية مهمة تجسّد كلّ عناصر الواقعية الشكلية. ومع أن الواقعية الشكلية تساعد في تحديد فرادة الرواية، إلا أنها لاتستنفد بأي حال من الأحوال توقنا النقدي حيالها؛ فقد يكون للرواية تقنية مميّزة في التمثّل **representation**، لكن حتى تعتبر شكلاً أدبياً قيّماً، شأن أي شكل أدبي آخر، لابد أن يكون لها أيضاً بنية هي تعبير متماسك عن كل عناصرها ولقد أشارت دراستنا الأولية إلى ثغرات عديدة في تماسك **مول فلاندرز**؛ وهذا الأمر، متراكباً مع مدى الخلاف النقدي حول منزلة ديفو وأهميته كروائي، يجعل من الضروري إجراء تحليل مفصّل لبنية **مول فلاندرز** ككل، وخاصة العلاقة بين ثلاثة من مكوّناتها الرئيسية، الحبكة، والشخصيات، والثيمة الأخلاقية.

يوضح التلخيص الموجز لحبكة **مول فلاندرز** طابعها الإبيزودي. فالقصة تقع في قسمين رئيسيين؛

الأول والأطول بينهما مكرّس لحياة البطلة كزوجة، أما الثاني فمكرّس لنشاطاتها الإجرامية وعواقبها. ويتألف القسم الأول من خمسة إبيزودات أساسية، ينتهي كل منها بموت الزوج أو رحيله ؛ وهناك إبيزودان فرعيان أساسيان، يعنى أحدهما بالعلاقة المجهضة مع رجل متزوج، في حين يعنى الآخر بحيل صديقتها أرملة آل ردريف للحصول على زوج.

ثلاث من الإبيزودات الأساسية ليست مستقلة بصورة كاملة. فالزواج الأول، المرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من جهود مول الأولى لتحسين وضعها وبإغوائها من قبل الأخ الأكبر، يشكّل فاتحة مقْنعة ورمزية للرواية ككل، مع أن هذا الزواج ليس له أية صلة لاحقة بالحبكة. أما الزواج الثالث، من أخيها غير الشقيق، فيفضي إلى اكتشاف سرّ ولادتها، وهكذا يرتبط بكل من بداية حياة مول والمشاهد الأخيرة حين تلتقيه من جديد هو وابنها. بينما يرتبط الزواج الرابع بالجزء الأخير من الكتاب ابتداءً من محاكمة مول-**Old Bai-ley** فصاعداً، وهذا الزواج الرابع هو من جيمس أو چيمي، الإيرلندي، اللانكشايري، أو الزوج قاطع الطريق (انسجاماً مع لامبالاة ديفو تجاه الأسماء تبدو هذه الخيارات الوافرة لتعيين هوية الزوج الرابع مرغوبة). لكن من جهة أخرى، ورغم ارتباط مكوّنات الحبكة ببعضها البعض في القسم الأول، إلا أن تواشجها يبقى أولياً ويغرق تماماً خلال مراحل طويلة في تفاصيل نشاطات مول الأخرى.

أما القسم الثاني، وهو الأمتع في نظر كثير من القرّاء، فمكرس أساساً لحياة مول كلصّة ؛ وصلته مع بقية الحبكة هي أنه يفضي في النهاية إلى اعتقالها أولاً، ولقائها من جديد مع چيمس في السجن، ثم نفيها اللاحق وأخيراً عودتها إلى ڤيرچينيا وإلى عائلتها هناك. وهكذا تنتهي مغامرات مول الإجرامية بإحالتنا من جديد إلى الإبيزودتين الأساسيتين في النصف الأول من الحبكة، وبذلك يصبح ممكناً وضع خاتمة محكمة للرواية ككل.

هذه الدرجة من الترابط، والمستندة إلى العلاقات بين البطلة، وأمها، وأخيها غير الشقيق، وزوجها المحبوب، وولدها، تضفي على **مول فلاندرز** درجة من التماسك البنوي تجعلها فريدة بين روايات ديفو والحبكة الوحيدة التي يمكن مقارنتها بها هي حبكة **روكسانا**، فالأوالية **mechanism** الرابطة هناك، رغم بساطتها، مشابهة نوعاً ما: طفلة تصل سن الرشد، بقايا الماضي السيئ تنتاب الحاضر وتحدّ من إمكانيات البطلة في عزلتها المزدهرة. لكن ديفو لايبدي في أية رواية من رواياته أي اهتمام واضح بإنهاء حبكة بأي شكل من أشكال الحسم والاكتمال. ففي **روكسانا**، وبعد تناول علاقة الأم والابنة بصورة رصينة تبدو وكأنها باتجاه حلّ تراچيدي للعقدة، نجده ينهي الرواية بقضية عامة ليس لها أساس ؛ بينما تنتهي **مول فلاندرز** ببعض الإرباكات لدى البطلة وعودة زوجها إلى انجلترا. ومن الواضح أن ديفو يفضّل حلاً ناقصاً وغير ذي صلة بالموضوع وينفّذ ذلك ؛ حتى عندما يبدو حلّ الحبكة سهلاً ومنطقياً.

وهذه النهايات غير الحاسمة نمطية لدى ديفو، وهي بمعنى ما فعّالة بصورة لايمكن نكرانها ؛ فهي تخدم كمنبه حاسم إلى أن نظام السرد لايحدده سوى تعاقب الأحداث الفعلية في حيوات الشخصيات الرئيسية فديفو يستخفّ بنظام الأدب كي يظْهر ولاءه المطلق لفوضى الحياة.

هذا الولاء المفرط للطراز شبه السيَري **Pseudo - biographical** يساعد كثيراً في إيضاح نمط الحبكة الذي يستخدمه ديفو. ونحن لانعرف كم هو مدين لموديل مامن الموديلات الشكلية في كتابته **مول**

فلاندرز، وإذا كان هنالك أي نمط أصلي **Prototype** حقيقي لبطلته، فهذا غير متبت تماماً. لكن، من الواضح أن الشكل السيَري في الكتابة هو الشبه الوحيد المحتمل لقصّ ديفو، فهذه الأشكال كلها تنطوي على ربط مهلهل للأحداث ببعضها البعص في سلسلة كرونولوچية، تستمد ترابطها من أن هذه الأحداث حميعها تحصل للشخص داته.

أما الشبه الأقرب **لمول فلاندرز** من جهة الموضوع فنجده في سيَر المحتالين-**rouge biographies**، هذا التقليد المحليّ الذي كُرّس حصراً للتوثيق الاجتماعي الواقعي وبصورة أوسع مما كانت عليه الحال في الروايات البيكارسكية. وقد بدأ هذا الجنس بمؤلفات واقعية بصورة كاملة، مثل عمل توماس هارتمان **Caveat for Common Cursitors** (١٥٦٦)، ثم تطور إلى شكل قصصي نوعاً مامتأثراً بالحكايات البيكارسكية وكتب النوادر. وسيَر المحتالين هي إبيزودية دون شك، لكنها تختلف عن **مول فلاندرز** كلية في أنّ معايير الحياة اليومية تصنع في خليط مشوّش من نوادر التحايل والخداع غير المعقولة. مع أننا نجد مثل هذه اللاواقعية في إبيزودات **مول فلاندرز** التي تبدي توازياً دقيقاً مع المواد الأساسية الثابتة في سيَر المحتالين[٢٢] – كما في إبيزودات الخداع المتبادل بين البطلة وزوجها اللانكشايري ؛ أو قلبها الطاولات على تاجر الأقمشة وإلحاق الأذى بها من جرّاء اعتقالها الزائف، أو غزلها المقضي مع أخيها غير الشقيق[٢٣]، والـ **Tour de force**★ الشعري غير المألوف في حياة ليدي لاتبّدي إلاالقليل من علائم الألفة الأخرى مع الموزيّات★★.

وعلى أية حال، تشيرهذه الأحداث القليلة البارزة بيں باقي سرد ديفو إلى الفارق الكبير بين **مول فلاندرز** وسير المحتالين. فهذه الأحداث، شأن تلك الأحداث النمطية في سيَر المحتالين، لها سيماء التلفيق: وهي في هذا تحاكي مفهوم الحبكة التقليدي في القصّ، حيث يختار المؤلّف قصته لأنها محْكمَة بصورة ما، ومسليّة، وغريبة جداً بحيث تبرز بين النوع الشائع من التجارب فتطْلب حكايتها وإعادة حكايتها. أما الرواية فقد استخدمت وعلى نحو مميّز حبكة من نمط مختلف تماماً، تستند إلى فعل ينتمي كلياً إلى التجربة العادية ؛ وعلى هذا النوع من الفعل أساساً ارتكزت **مول فلاندرز**.

يبدو، إذاً، أنّ حبكة ديفو في **مول فلاندرز** أقرب إلى السيرة الصادقة، سواء كانت سيرة مجرمين، أو رحّالة، أو أشخاص آخرين، منها إلى سيَر المحتالين شبه القصصية. ومن الشائق، بهذا الصدد، ملاحظة أن ديفو قد ألّف، قبل عامين من كتابته **مولّ فلاندرز** سيرة حقيقية إلى هذا الحد أو ذاك، هي **حياة السيد دنكان كامبل**، قارئ البخت الشهير، وأعلن فيها أن «من بين كل المؤلفات الموجهة بأسلوب تاريخي إلى الناس، مامن واحد يستحق الاحترام العظيم الذي تستحقه تلك الأعمال التي تقدّم لنا الحيوات الكاملة لرجال محددين بعينهم»[٢٤]. وقد انعكس هذا الاحترام الشديد للسير الحقيقية في الطريقة التي اتخذت رواياته من خلالها شكل السيرة الذاتية الصادقة. وهذا وحده ما أثّر في نمط البنية السردية الذي استخدمه: حيث لم يكن عليه إلا أن يستغرق في ادّعائه أن **مول فلاندرز** هي حياة شحص حقيقي، وبالتالي فإنّ الحبكة الإبيزدوية لكن الواقعية النابضة بالحياة لايمكن تفاديها. ومن غير المحتمل أن يكون ديفو قد فكّر في العواقب الأدبية

★بالفرنسية في النص الأصلي: عرض القوة، عرض العضلات.

★★ تسع إلهات شقيقات يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوچيا الإغريقية.

الأخرى لمثل هذه الحبكة ؛ وإذا كان قد فعل، فلعله كان قانعاً تماماً بأن يضحيّ، مهما تكن الثغرات الشكلية الناجمة، في سبيل الصدق المطلق الذي جعلته هذه الثغرات ممكناً، وسهلاً نسبياً.

وهذه الثغرات واضحة وخطيرة. فالحبكة الإبيزودية التي لا تستند وحدتها إلا على كونها تاريخ شخصية واحدة هي، حسب أرسطو، أسوأ أنواع الحبكة، ذلك أن «هناك كثيراً من الأفعال التي يقوم بها رجل واحد والتي لايمكن أن تشكّل منها فعلاً واحداً ؛ وأيضاً لأن التاريخ يعنى بما حدث فعلاً ؛ بعكس الشعر الذي يعنى بالمحتمل والضروري»(٢٥). ومثل هذه الاعتراضات على الرواية قد لا تنتهي، لكن هناك الكثير مما يقال بالنسبة لوجهة النظر التي مفادها، على العكس، أنّ تركيز ديفو على صياغة شبه تاريخ Pseudo - history، مع أنه خطوة حاسمة في تطور نوع الحبكة المتلائم مع الواقعية الشكلية في الرواية، كان باهظاً جداً بحيث أُخْرِجَتْ غايات القصّ الأخرى، أي الغايات الشعرية بمعناها الأرسطي، خارج اللوحة بصورة حتمية. وهذه الحتمية متأتّية من أن الثغرات الناجمة عن حبكة إبيزودية لاتتوقف عند هذا الحد، بل تحرم ديفو من مزايا بنية تضفي التماسك والمغزى البعيد على أفكار الشخصيات وأفعالها.

إنّ **مول فلاندرز**، كما يقول إ. م. فورستر، رواية شخصية (٢٦) ؛ حيث تلقي الحبكة عبء التشويق كله على البطلة، وقد شعر كثير من القرّاء أنها تتحمل هذا العبء بصورة باهرة. ومن جهة أخرى، عاب ليسلي ستيفن على ديفو افتقاره إلى شكل ما ينضوي تحت عنوان التحليل النفسي في القصّ الحديث»»(٢٧)، وهو محقّ فعلاً، على الأقل إذا شدّدنا على كلمة تحليل. فالتحفيز **motivation** في كل إبيزودات **مول فلاندرز** مقْنع تماماً ولكن انطلاقاً من دواع ضارّة ومؤذية بعض الشيء – قليلة هي المواقف التي تواجهها البطلة وتتطلّب أي تمييز أكثر تعقيداً مما لدى كلب بافلوف: يدفعنا ديفو لأن نعجب بما في ارتكاسات مول تجاه الكسب أو الخطر من سرعة وتصميم ؛ وإذا لم يكن هناك أية تحليلات نفسية مفصّلة، فذلك لأنها نافلة تماماً.

أظهر الروائيون اللاحقون قدرتهم على الفهم السيكولوجي من خلال طريقتين رئيسيتين: غير مباشرة بكشف الشخصية عبر أفعالها ؛ أو مباشرة، بالتحليل الدقيق للحالات الذهنية المتنوعة لهذه الشخصية. ويمكن، بالطبع، أن يتم الجمع بين هاتين الطريقتين ؛ وهذا ما يحصل عادةً، فنراهما مقترنتين مع بناء سردي مصمّم كي يجسّد تطور الشخصية، ويضع أمامها خيارات أخلاقية حاسمة تحمل شخصيتها كلها على الانطلاق والحركة. ونحن لانرى من هذه الأشياء إلا القليل في **مول فلاندرز**. فديفو لايرسم شخصية بطلته كما تفترض واقعيتها في كل فعل، وهو يورط القارئ معه – إذا سلمنا بواقعية الفعل، صار من الصعب الاعتراض على واقعية الفاعل. ولا نظهر الشكوك إلا حين نحاول ملاءمة كل أفعالها معاً، ،ورؤيتها بمثابة تعبير عن شخصيه واحدة ؛ وتزداد شكوكنا حين نكتشف كم هو زهيد ما قيل لنا عن بعض ما نحتاج إلى معرفتة لتكوين لوحة كاملة عن شخصية مول فلاندرز، وكم تبدو الأشياء التي قيلت لنا متناقضة مع بعضها البعض.

وهذه الثغرات بارزة على نحو خاص في معالجة ديفو للعلاقات الشخصية فعلى سبيل المثال، لايُقال لنا إلا القليل جداً عن خصال عشاق مول فلاندرز، كما أنّ معطياتنا عن عددهم ضئيلة بصورة مثيرة للشبهة. فعندما تعترف مول «بمضاجعة ثلاثة عشر رجلاً»، لا نستطيع إلا أن نمتعض لأن حوالي ستة من هؤلاء العشاق مخفيّون، لاعن زوجها الخامس وحسب، بل، وهذا مالايمكن عفرانه، عنّا أيضاً. وحتى

أولئك العشّاق الذين نعرفهم، لانستطيع تحديد أيهّم تفضّل مول. فنحن، مثلاً، يتكوّن لدينا انطباع راسخ أنّ چيمس هو محبوبها، وأنها لا تتركه وتتزوج زواجها الخامس من المصرفيّ إلا بضغط الحاجة المادية الماسّة، لكنها تخبرنا بعد هذا أنها خلال شهر العسل مع المصرفي «لم تعشْ أبداً على نحو متواصل أمتع من هذه الأيام» وأن خمس سنوات من «الحياة الرغيدة الهانئة» تلت ذلك. وعلى أية حال، حين يظهر چيمس من جديد، يعود انطباعنا الأول ثانية وبقوة:

بهتَ لونه، ومكث صامتاً لايريم، مثل المصعوق، وإذْ لم يستطع التغلب على دهشته، لم يقل سوى، «دعيني أجلس» ؛ وجلس إلى الطاولة، وأسند مرفَقه عليها، وأوكأ رأسه بيده، محملقاً في الأرض كالأبله. وبكيتُ بكاءً مريراً، وكان ذلكِ حسنَ حيَث لم أكن لأستطيع التفوه بأي شيء آخر ؛ ولكن بعد أن طردت انفعالي بالبكاء، أعدتُ الكلمات ذاتها، «عزيزي، ألا تعرفني؟» وردّ عليّ، أجل، ولم يقل شيئا آخر لفترة»(٢٨).

يمكن لطريقة ديفو السردية المقتضبة أن تكون مثيرة للوجدان بصورة بارزة حين تتركّز على العلاقات الشخصية، لكن نادراً مايحدث ذلك، ربما لأن ديفو ومول فلاندرز لايريان أن هذه الشؤون غير الملموسة عناصر هامة وثابتة في الحياة البشرية. ونحن لانجد في متناولنا إلا الزهيد مما يعيننا على فهم مشاعر مول المتضاربة أثناء زواجها من المصرفيّ. فهذا الزوج، شأن الزوجين الأولين، ليس له أية سمة فردية تتجاوز إعطاءه رقماً ترتيبياً بين أزواجها،؛ وحياة مول معه تعالج كإبيزود مقتضب ومستقل كلياً لايتوافق منطلقه الوجداني مع السمات الأخرى لحياتها وشخصيتها. وعلاوةً على ذلك، فإنّ ديفو يلحّ على عدم التوافق هذا بإخبارنا أن چيمس كتب لها ثلاث مراتٍ في هذه الفترة يبلغها بأنهم راحلون إلى ڤيرچينيا كما اقترحت هي من قبل»(٢٩)، لكنها لاتذهب إلا بعد موت زوجها الخامس بفترة طويلة: ربما لو كان هنالك روائي آخر بدلاً من ديفو لَجَعَلَ مثل هذه الوقائع فرصة لإيضاح مشاعر بطلته المتضاربة تجاه الرجلين، لكن ديفو لا يقدّم لنا إلا الوقائع عارية، وبعد أن تكون قد فقدت مافيها من طاقة إنارة سيكولوچية.

ولو حاولنا استخلاص نتيجة ما من معالجة ديفو لهذه العلاقات الشخصية المحددة فستكون حتماً أن مول فلاندرز عاشت سعيدة دون منغّصات مع كلا الزوجين، وأنها رغم حبها الأعمق لواحد منهما، لم تترك لهذه العاطفة أن تتعارض مع الرفاه والنعيم الذي كان الآخر قادراً على توفيره. ومن الواضح أنها محبّة لكنها ليست عاطفية. أما حين ندرس شخصيتها كأمّ فإننا نجد لوحة أخرى مغايرة تماماً. حيث يمكنها، من جهة أولى، أن تتصرف بحماس عاطفي كامل، مثلما تفعل حين تلثم الأرض التي وقف عليها ابنها همفري الذي فارقته طويلاً لكنها رغم بعض الولع الذي تبديه تجاه اثنين أو ثلاثة من أولادها، تبقى، حتى بالمعايير العادية، قاسية القلب نوعاً ما في معاملتها لمعظمهم – فهي لاتذكر أغلبهم إلا لتنساهم، وما إن تتركهم في رعاية أقرباء أو مربيّات، حتى لاتعود تستردّهم أو تسأل عنهم بعد ذلك، ولو أتيحت لها الفرصة. واستنتاجنا، هنا، عن شخصيتها، أنها أمّ قاسية، رغم بعض الظروف المخفّفة. ويصعب علينا أن نرى كيف، يمكن لهذا أن يتوافق مع كل من لثمها الأرض التي وطئها همفري، وشجبها الصريح للأمهات غير السويات»(٣٠)، في حين لاتوجّه إلى نفسها أبداً مثل هذا الاتهام حتى في أعمق لحظات الاستنكار الذاتي النادم.

أحد التفسيرات المطروحة لهذا التناقض يجعل منه قضية تقنية أدبية، لا قضية فهم سيكولوچي محدد: باختصار، عند قراءة ديفو يجب أن نفترض وجود نوع من الإهمال أو قلّة الاهتمام بالسرد، وأن نقبل ما يقال على وجه التحديد، لكن دون أن نستخلص أية استنتاجات مما يهمله، مهما بدا هاماً. فإذا كانت مول لاتبدو ملتاعةً على چيمس خلال حياتها الزوجية الخامسة، فذلك فقط لأن ديفو لا يعتبر مواقف الشخصيات من بعضها وقائع ثابتة يجب أن يركّز تقنيته السردية عليها. وإذا كانت مول صامتة عن المصير النهائي لكل أولادها عدا همفري، ونحن نعلم بموت أربعة منهم، فلا يجب أن نستنتج أن مول لا يخالجها شعور الأم، بل فقط أن شخصيات ديفو لا تبقى في ذهنه عندما تكون خارج المنصّة. وفي كلتا الحالتين، يجب ألاّ نسمح لتفسيرنا بتجاوز ما يعلنه ديفو أو مول فلاندرز عملياً.

وهناك أيضاً تفسير آخر لهذا الافتقار إلى الوضوح الكامل الذي نستدلّ من خلاله على شخصية مول فلاندرز عبر ممارستها لعلاقاتها الشخصية: ويستند هذا التفسير إلى أن الفردانية الإجرامية التي تمارسها مول تنزع إلى إضعاف أهمية العلاقات الشخصية فهي مثل بقية الوسط الإجرامي، انتحلت أسماء وهويات مزّيفة، وكرّست قسماً كبيراً من حياتها لتأكيد هذه المزاعم. ولذا فإن كل علاقاتها الشخصية تقريباً مصطبغة بهذا الدور التنكري ؛ ولا يمكن لها أبداً أن تكون عميقة أو صريحة، وهي عابرة بالضرورة ؛ ومن هنا، كان ديفو ، بمعنى ما، واقعياً حين صوّر علاقات مول فلاندرز الشخصية كسلسلة من المصادفات الطارئة، شديدة الشبه بعلاقات المتشردين والمجرمين التي وصفها «ميهيو» في القرن التالي. وهاهنا أحد الأمثلة:

طُردْتُ في الصباح [من النقابة]، وبعد أن مضيت التقيت بصبّية كانت نائمة في النقابة الليلة الفائتة. قلت لها إني مواصل طريقي عبر الريف إلى برمنغهام، ودعوتها إلى المجيء معي. لم أكن قد رأيتها أبداً من قبل. ووافقتْ، ومضينا معاً نلتمس طريقنا... وعندما سجنتُ في مانشستر فقدت الصبية. لم تأت لرؤيتي في السجن. ولم تُبالِ. كانت قد صاحبتني لتجد أحَداً ما على الطريق معها؛ وأنا لم أبالِ بها أيضاً (٣١).

الصدق المقتضب في هذا المقطع شديد الشبه بما نجده لدى ديفو، كما أنه يجسّد الخصائص الأساسية لطبيعة العلاقات الشخصية المفككة بين المجرمين. فبيئة هؤلاء لها مفاعيل على العلاقات الشخصية لاتختلف عن تلك التي تحدثها الفردانية الاقتصادية في **روبنسون كروزو**، فمتشرد ميهيو، ومول فلاندرز، ومعظم شخصيات ديفو الأخرى ينتمون جميعاً إلى جزيرة كروزو ؛ فهم كلهم، وخاصة في عزلتهم، يتبنّون وجهة نظر عملية تجاه نظرائهم.

وإذاً، فإن تركّز السرد عند ديفو، وطبيعة موضوعه، لايكشفان شخصية مول من خلال الدور الذي تلعبه ضمن علاقاتها الشخصية لكن هذا لايضعف بحد ذاته معقولية عرض ديفو لسيكولوچية بطلته: فبعض التناقضات الواضحة المشار إليها آنفاً هي تناقضات باطلة من الأساس– لأنها متأتية من الافتقار إلى المعطيات: في حين يمكن للعسرة الأساسية أن تذلّل على نحو معقول بأن نفترض أن مول فلا ندرز ودودة وعطوفة في الأصل لكن الظروف غالباً ما تدفعها إلى لعب الدور الآخر. وعلى أية حال، فإن حقيقة عدم استقرار مول فلاندرز في علاقتها الشخصية تستدعي مصاعب كبيرة لدى تحديد ما إذا كان الأمر على هذا النحو فعلاً.

فنحن حين نحاول تحديد الشخصية الكاملة لشخص ما نأخذ في الحسبان عادةً أكبر قدر ممكن من وجهات النظر حول هذا الشخص، وبمقارنتها مع وجهة نظرنا الخاصة يمكن أن نكّون نوعاً من الانطباع الاستيروسكوبي»★.

ومثل هذه الإضاءة لانجدها مسلّطة على بطلة ديفو. فطبيعة الحبكة الإبيزودية لاتترك لأي من شخصيات **مول فلاندرز** أن يعرف عن حياة البطلة أكثر من نتف صغيرة، رغم أن هناك ما يقرب من مائتي شخصية في الرواية ؛ كما يعمل طراز السيرة الذاتية في العرض على تقديم مواقفهم منها حين ترغب هي وبالشكل الذي تريد. وتكشف شهادتهم عملياً إجماعاً من النوع المشبوه تماماً– فبطلة ديفو يستفزّها أولئك المؤهلّون لأن يفرضوا عليها حبهم الشديد المفرط وغير الأناني– مثل چيمس، المعلمة، وهمفري. ومن جهة أخرى، قد يشعر القارئ، حين يلاحظ أن مول فلاندرز نفسها ليست مخلصة تماماً أو نزيهة في معاملتها لهم، أو بالأحرى، في معاملتها لأيّ أحد آخر، يميل إلى تفسير عبادتهم كدليل على أوهام جنون العظمة لديها أكثر من كونها تقييما صائباً من جانبهم لشخصيتها. حيث نرى أن الجميع وكأنهم قد وجدوا من أجلها، ولايبدو أن أحداً منهم مستاء من هذا الوضع. وقد يتوقّع المرء من المعلمة، مثلاً، أن تأسف لهداية مول التي تحرمها من مصدر ثمين للبضائع المسروقة ؛ لكن، بدلاً من ذلك، نرى أنها تصبح «التائبة الصادقة»[٣٢] حالما تنتهي حاجتها لخدماتها.

وإذا لم يكن أيّ من هؤلاء المقرّبين من مول فلاندرز عارفاً بشخصيتها الحقيقية، وإذا ما اقتنعنا بأن وصفها لنفسها حزئي، يبقى مصدرنا الوحيد لفهم شخصيتها بصورة موضوعية هو ديفو نفسه – لكن، هنا أيضاً سرعان ما تعترضنا عقبات، فمول فلاندرز تشبه مبدعها إلى حدّ مريب، حتى في أوجه نتوقّع أن نجد فيها فوارق بارزة لافتة للأنظار، صحيح أنها امرأة ومجرمة ؛ لكن أياً من هذين الدورين لايحدّد شخصيتها كما صوّرها ديفو.

إن لدى مول فلاندرز، بالطبع، كثيراً من اللمسات الأنثوية، فهي ذات نظرة ثاقبة فيما يتعلق بالثياب الجميلة والبياضات النطيفة، وتبدي عناية زوجة تجاه المتع الجسدية لذكورها. بل إن الصفحات الأولى من الرواية تقدّم لنا صبية بنقاء نابض بالحياة، كما نجد بعد ذلك كثيراً من لمسات الرقّة الكوكنية»★★ الخام ذات الطابع الأنثوي بصورة لا يمكن نكرانها. لكن هذه تبقى أموراً ثانوية وسطحية نسبياً، وجوهر شخصيتها وأفعالها هو ذكوري أساساً، بالنسبة لي على الأقل. فهذا انطباع شخصي، ومن الصعب، إنْ لم يكن من المستحيل إثباته والبرهنة عليه لكن من المؤكد على الأقل أن مول لاترضى عن أي من مواطن الضعف لدى بنات جنسها، وليس بوسع المرء ألاّ يشعر أن إعجاب ڤرچينيا وولف بها متأتٍ إلى حد بعيد من إعجاب ببطلة تحقّق واحداً من أهداف النظرية الداعية إلى المساواة بين الجنسين: الانفلات من أي توريط قسري في الدور النسوي.

وتشبه مول فلاندرز مبدعها في وجه آخر أيضاً: فهي تبدو وكأن خلفيتها الإجرامية ليس لها أي

★ الاستيروسكوب: أو المجْسام، أداه بصرية تُبدي الصور للعين مجسّمة، فهي ، إذاً، أداة للرؤية ثلاثية الأبعاد.
★★ الكوكني . cockney : أحد أبناء لندن، وبخاصة أحد أبناء أفقر أحياء لندن.

مفعول عليها، بل هي، على العكس، تصدر عن كثير من مواقف المواطن الفاضل والحريص على الصالح العام. وهنا ثانيةً، مامن تناقض فاضح، وإنما هنالك نموذج محدّد من المواقف التي تميّز مول عن غيرها من أفراد زمرتها: ففي المقطع الذي أو ردناه في السابق نجدها لاتبدي أي شعور بالزمالة تجاه الصبيّ النشّال ؛ وفيما بعد نجدها ممتلئة سخطاً على «التعساء القساة» في سجن نيوغايت، وهم أيضاً يردّون عليها بالمثل هازئين و ساخرين ؛ وعندما تُنفَى في النهاية تتشفى منهم وهي ترى مرتاحة ومتنعمة في جناح الكابتن، إلى «الأخوية القديمة» وقد احتجزوا في الحجرات السفلية السفينة»(٣٣). وهي تقسم المجرمين إلى صنفين: فمعظمهم أشرار فاسدون يستحقون مصيرهم تماماً ؛ أما هي وثلّة من أصدقائها فأخيار في الجوهر وأناس محتاجون لم يحالفهم الحظ– بل وهي طاهرة عفيفة رغم بغائها لأن هذا البغاء، كما تؤكّد لنا، ناجم عن الحاجة وليس «من أجل الرذيلة»»(٣٤). وهي، في الواقع، مثل ديفو، البيوريتانية الصالحة التي عاشت في عالم فاسد دون أن تتلوث، رغم بعض التسويات الاضطرارية المذّلة والمؤسفة، وبغض النظر عن سابقتها الشهيرة.

إن هذا التحرر من التبعات السيكولوجية والاجتماعية المحتملة في كل ما تفعله هو الجانب الأساسي غير القابل للتصديق في شخصيتها كما رسمها ديفو. وينطبق هذا، لاعلى جرائمها وحسب، بل وعلى كل ما تقوم به. فإذا أخذنا ثيمة غشيان المحارم، مثلاً، نجد أنها رغم تحوّل أخيها غير الشقيق إلى شخص عاجز جنسياً وعقلياً بسبب هجرها له بعد انكشاف سرّها الرهيب، لا تتأثر لذلك إطلاقاً ما إن تغادر ڤيرچينيا. كما لاتتأثر مشاعر ابنها تجاهها بكونه ثمرة لسفاح القربى، ولا حتى بحقيقة أن أمه، بعد تركها له قرابة عشرين عاماً، لاترجع إليه إلا لأنها تفكّر أن لديها الآن، وقد نفيت إلى جواره، ملكية تورثها له، قد ينعم بها بصورة ما.

شخصية مول فلاندرز لا تتأثر على نحو ملحوظ، لا بجنسها، ولا بأعمالها الإجرامية، أو بأي من العوامل الموضوعية التي قد تفصلها عن مؤلفها ؛ وهي، من جهة أخرى، تقاسم ديفو ومعظم أبطاله كثيراً من السمات المميّزة التي تعتبر عادةً من سمات الطبقة الوسطى. فهي تستبدّ بها فكرة التعلّق بالمظاهر الأرستقراطية ؛ وتزهو باستغراقها في معرفة كيفية الحصول على الخدمة اللائقة وأسباب الرفاه، وهي في أعماقها **صاحبة دخل rentier**،لاتقلقها الحياة إلا حين «تتبدّد أسهمها بسرعة»(٣٥). وبعبارة أدق فإنها، مثل روبنسون كروزو، التقطت لغة الحرَفيّ ومواقفه عبر نوع من عملية الحلول أو التنافذ **Osmosi** . ومعظم خصالها العملية مشابهة لخصالَ كروزو، كالقلق، وفقدان الحسّ بالمسؤولية الأخلاقية، والفردانية المتّقدة. ومن الممكن، دون شك، أن نجد هذه الخصال لدى شخصية ما من جنسها، ومنزلتها، وتقلّباتها الشخصية لكن ذلك ليس مرجّحاً، ومن المعقول أكثر بالتأكيد افتراض أن كل هذه التناقضات هي نتيجة لعملية السرد بضمير المتكلم **first - person narration** على وحه التحديد ، وأنّ تماهي ديفو مع مول فلاندرز كان كاملاً تماماً بحيث خلق شخصية هي في جوهرها شخصية هو، رغم بعض اللمسات الأنثوية.

وبالمثل، فإن فرضية التماهي اللاواعي بين ديفو وبطلته تبدو مشروعة حين نأتي إلى تحليل الجانب الثالث من جوانب البناء الإجمالي لرواية **مول فلاندرز** – مغزاها الأخلاقي بمعناه الواسع.

تبيّن «مقدمة المؤلّف» أنْ «ليس هنالك أي فعل شرير في أي جزء من الرواية إلا وينقلب أولاً وأخيراً إلى تعاسة حظ». وهذا الادّعاء الأخلاقي لا يعني إلا التأكيد على أن الرواية تعلّم درساً أخلاقياً من النوع

الضيّق والمحدود بعض الشيء – الرذيلة لابد من دفع ثمنها والجريمة لاتعود بمردود. لكن هذا الادّعاء لايجد ما يدعمه في السرد ذاته. والذي حدث كما يبدو هو أن ديفو استسلم للخط الأبدي في قصة الجريمة: حيث من الشائق بالنسبة للمؤلّف أن يضع نفسه قدر الإمكان في عقل المحتال، لكنه حالما يرتدي مسوح الجريمة، فإنه يلعب ليكسب. فديفو لايحتمل ترك مول فلاندرز بين أيدي الأيام المشؤومة. صحيح أن حظوظها تتراوح وتنوس، لكنها أبداً لا تتّضع. بحيث تنقض مضطرةً قرارها الأول بأن «لاتقوم بأعمال البيت»(٣٦). وهي تحافظ على وضعَ شخص من الطبقة الوسطى حتى في السجن. كما أنها تحقّق النجاح الباهر في معظم الأحوال، سواء كزوجة، أو خليلة، أو لصّة. و حين يحلّ الإفلاس تكون قد جمعت ما يكفي من مكتسباتها الحرام لتموين مزرعة، ومن ثم تحقيق نفوذ واسع في لندن.

رخاء مول بعد توبتها يعتمد، إذاً، على حياتها الإجرامية. وصدق هدايتها لا يتعرّض أبداً لامتحان التضحية العسير طلباً للاستقامة الأخلاقية. والحبكة، في الواقع، متناقضة على نحو ثابت مع الثيمة الأخلاقية التي استهدفها ديفو.

ويبقى مقنعاً، على أية حال، أن ضروباً أخرى من المغزى الأخلاقي أمكنَ تجسيدها في السرد، ربما بوسائل أخرى مغايرة كتلك المتضّمنة في الحبكة، فقد استخدم ديفو، مثلاً، التعليق التحريري★ المباشر ربما كي يدفع القارئ إلى رؤية الشخصية الرئيسية من موقع ملائم بلفته الانتباه إلى أنانيتها المستحكمة وسطحية توبتها. لكن هذا التطفّل التحريري يتعارض مع مقصد ديفو الأساسي، وهو ترك بأن **مول فلاندرز** هي سيرة ذاتية حرْفيّة وصادقة، ولذا لم تكن الطريقة مقبولة

ولهذه الأسباب فقد انبثق المغزى الأخلاقي الذي رغب ديفو في إضفائه على قصته من الوعي الأخلاقي لبطلته وعلى نحو مباشر. فهي قامت بكل من وظيفة الشخصية ولسان الحال التحريري فروت القصة من منظور توبتها اللاحقة. وقد انطوى هذا الأمر بدوره على عسرات ؛ من جهة لأن قصص مول الغرامية وسرقاتها تفقد على نحو واضح كثيراً من تشويقها بعد أن رشّ عليها كمية من رماد التوبة ؛ ومن جهة ثانية لأن مثل هذا المنظور اقتضى انفصالا حاداً في الزمن بين الوعي الذى يقترف الأعمال الشريرة والوعي الصالح المسؤول عن تنقيحها.

وعدم إدراك ديفو لهذه الإشكاليات تدلّ عليه الطريقة التي تتهرّب بها «مقدمة المؤلّف» من النقطة الحاسمة لعلاقة الرواية بـ «المذكرات الخاصة» لمول والتي زعم ديفو أن روايته «كُتِبَتْ منها» وأن «الريشة التي استُخدمت في إنهاء قصتها» تذكّر بـ «أول نسخة استلمها» وكانت بحاجة إلى كَثير التهذيب «لجعلها تنطق بلغة لائقة بالقراءة» ، لكن وجودها تدلّ عليه الوثائق اللاحقة، وربما الأكثر تهذيباً، والتي تظْهر مول وقد «تابت وتواضعت، حين قررت في النهاية أنْ تكون». وبهذا الصدد، على أية حال، يصمت ديفو، ولذا لا نستطيع أن نحدد أياً من الأفكار الأخلاقية والدينية في النصّ – إنْ كان ثمة أفكار– قد قدّمتها البطلة عملياً، ولا في أية فترة من حياتها قد تمّ ذلك.

وهذا الارتباك في المقياس الزمني يتضح أحياناً حتى في الصياغة اللفظية لأفكار التوبة. واضحٌ، مثلاً، أنّ إحدى خطابات مول فلاندرز الأولى والتي لايمكن غفرانها هي خطيئة المضارّة bigamy★★ : فهي لم

★ المقصود هنا تدخل المؤلّف، كمؤلف، في سياق السرد، وتعليقه على الأحداث سواء في المتن أو في الهوامش.

★★ المضارّة: الزواج من رجلين في وقت واحد.

تطلّق من زوجها الثاني وليس هنالك مايدل على أنه قد مات ؛ وبالتالي فإن حياتها العاطفية اللاحقة هي حياة مضارّة تراكمية ومرصّعة بالزنى. والمشكلة، على أية حال، لاتدخل وعيها الأخلاقي سوى مرة واحدة، حين يعذبها ضميرها نتيجة لقرار عشيقها قطع ما بينهما من «مراسلة بغيضة». وتكتب: «لكني لم أفكر ولا مرّة أنني كنت كل هذا وأنا امرأة متزوجة، زوجة السيد «يـ» تاجر الكتان، الذي لم تكن لديه القدرة على أن يحررني من عقد الزواج بيننا، رغم أنه تركني بضغط من ظروفه الاضطرارية، ولا أن يمنحني حريةً شرعية في الزواج ثانية ؛ ولذا لم أكن أقل من بغي وزانية طيلة هذه الفترة. وعندئذ لمت نفسي على جراءتي وتجاوزي للحدود، وعلى أني كنت شركاً لهذا الجنتلمان...» .(٣٧)

للوهلة الأولى يبدو هذا المقطع وكأنه تفكير مول التائبة وهي ترنو إلى طيشها السابق ؛ وإذا كان الأمر على هذا النحو، لايمكن للمرء إلا أن يرتاب في صرامة تأملها وتدقيقها الروحي، إذ لانرى مثل هذه الأفكار بخصوص الزواجين اللاحقين– وهما زواجا مضارّة أيضاً. وعلى أية حال، فإننا لو نظرنا إلى هذا المقطع ثانيةً لوجدنا أنه من غير الممكن الركون إلى هذا الرأي. فهناك تشوّش حقيقي بشأن الزمن المفترض أنّ التفكير قد تمّ خلاله. وهي إذ تكتب «عندئذ لمت نفسي» نجد أن «عندئذ» تعني أن مول لامت نفسها وقت حصول الحادث ؛ وإذا كان الأمر هكذا، فإنها تكون هي أو مبدعها قد نسيا أن الوضع الأصلي لزمن المقطع الذي يبدأ «لكني لم أفكّر ولامرّة» ، يقتضي أن التفكير قد جرى بعد مرور فترة طويلة على الحادث عندما أعقبه الندم.

يخفق ديفو، إذاً، في أن يضع تعلقياته التعليمية على نحو مقنع في أية فترة محددة من تطور بطلته الأخلاقي ؛ ويصلح هذا كمثال لإخفاقه العام في حلّ مسائل الشكل التي ورّطه فيها مقصده الأخلاقي وأسلوب السرد السيري الذاتي الذي اتّبعه. وأحد أسباب ذلك دون شك هو أن ديفو لم يولِ فنّه ولاضميره الاهتمام الدقيق الذي تقتضيه غاياته الأخلاقية ؛ ومن جهة أخرى، يجب أن نتذكر أنه واجه إشكالية كانت جديدة في ذلك الوقت وبقيت منذئذ الإشكالية المركزية في الرواية: كيف نفرض على السرد بناءً متماسكاً دون أن ننتقص مما فيه من سيماء الصدق الحرْفيّ.

إن الواقعية الشكلية ليست إلا أسلوباً بالعرض، ولذا فهي محايدة أخلاقيا: وكل روايات ديفو هي أيضاً محايدة أخلاقياً لأنها تتّخذ من الواقعية الشكلية غاية أكثر من كونها وسيلة، • فتخضع كل مغزى متماسك لوهم مفاده أن النص يمثّل أثراً صادقاً خلّفه لنا شخص حقيقي. لكن سجلّ الحالات الفردية★ case-book يبقى موضوعاً جافاً مالم تضطلع به يدا مستجوب بارع بمقدوره أن ينتقي الأشياء التي نبغي معرفتها، والتي غالباً ماتكون ذات الأشياء التي لايعرفها الشخص المعنيّ أو لايريد الاعتراف بها: إنّ إشكالية الرواية هي كشف هذه المعاني دون أيّ خرق للواقعية الشكلية.

لقد فرضت الواقعية الشكلية ضبطاً بصريا متجرداً عمّا هو شخصي ومطلقاً على الطريقة التي ينجز الأدب من خلالها مهمته القديمة وهي أن يحمل مرآة تتمرأى الطبيعة فيها، ومع ذلك فقد رأى الروائيون اللاحقون طرقاً يمكن من خلالها توصيل النموذج الأخلاقي وإنْ تكن غير مباشرة وأصعب من الطرق التي

★ سجل الحالات أو القضايا هو السجل المشتمل على معلومات تفصيلية عن بعض القضايا الواقعية والقضائية والاقتصادية أو بعض الحالات الطبيعية والنفسية... إلخ.. تبعاً للسياق.

اتّبعتها الأشكال الأدبية السابقة. فبدلاً من الشرح والتعليق المباشرين. أو قوة البرة والتخييل، اعتمد النموذج على التلاعب بالمرآة في الزمان، والمكان، والتقريب، والإضاءة. وأضحى «الموقع» هو الأداة الحاسمة التي يعبّر من خلالها الكاتب عن حساسيته الأخلاقية، كما أضحى النموذج ثمرةً للبراعة الخفيّة التي تحدّد في أية زوايا توضع المرآة بحيث تعكس الواقع كما يراه المؤلّف. وبالطبع، نحن لا نجد مثل هذا النموذج في معالجة ديفو للحبكة والتشخيص في **مول فلاندرز**؛ كما أن معالجته لوعي بطلته الأخلاقي تتملّص منا بانكفاءٍ لاحدّ له ناجم عن الافتقار إلى الانسجام بين الأوجه المختلفة لمقصده السردي.

(٣)

أولئك الذين رأوا في **مول فلاندرز** «واحدةً من الروايات الإنجليزية العظيمة، وربما ٠ أعظمها»[٣٨]، كجون بيشوب مثلاً، لاحظوا هذا الافتقار إلى التناسق، لكنهم اعتبروا أن خلفه إدراكاً ثاقباً لحقائق السلوك البشري. أما بخصوص الدرس الأخلاقي، فقد افترضوا أن ديفو لم يستهدفه على نحو جدي، وأن القصة تنتمي إلى تلك الفئة من الرواية حيث التضارب بين المعزى الأخلاقي الواضح وبين أي فهمٍ عقلاني من قبل القارئ لهذا المغزى ليس سوى حيلة أدبية يخبرنا المؤلّف من خلالها أن عمله يجب أن يفَسَّر على أنه عمل ساخر: ويمكن أن نطلق على هذا المنهج **method** اسم الغياب الواضح لتدخل المؤلف في السرد بضمير المتكلم، وقد استخدمت هذه الطريقة بنجاح في روايات حديثة شبيهة برواية **مول فلاندرز** مثل رواية **السادة يفضلون الشقراوات** لـ «أنيتا لوز» ورواية **المندهشة من نفسها** لجويس كاري.

قراءة **مول فلاندرز** بهذه الطريقة تقتضي القول إن ديفو كان منفصلاً تماماً عن إبداعه، وإنّه لم يأخذ على محمل الجدّ ماكتبه في المقدمة من توكيدات أخلاقية جازمة، بل وإنّه، على العكس، كان مبتهجاً دون أسف وهو يرسم التقابل الفاسد والساخر بين الاعتبارات المادية والأخلاقية والذي هو سمة من أبرز سمات الرواية بالنسبة للقارئ الحديث. لكن هذا التفسير يتعارض كلياً في الجوهر مع تحليلنا رغم انسجامه معه في كثير من النواحي.

ولعل أشهر المزاعم حول ديفو كفنان هي تلك التي صدرت عن كولردج، في ملاحظة هامشية على مقطع من **روبنسون كروزو** حيث يصادف البطل بعض الذهب في قمرة السفينة الغارقة:

ابتسمتُ لمرأى هذا المال، ياللسلعة الكاسدة! صرختُ بصوت مرتفع، وما الذي تَصْلُحُ له، لستَ ذا قيمة. بالنسبة لي، ولن أرفعك من أرضك، إن واحدةً من تلك السكاكين هي أكثر نفعاً من تلك الكومة كلها، فما من وسيلة لديّ لصرفك، فلتبقَ حيثُ أنت، ولتهبط إلى القاع مثل مخلوق غير جدير بالحياة وعلى أية حال، حين أعدت النظر، أخذتها (★)؛ ولففت كل شيء في قطعة من الشراع...

هذا ما كتبه ديفو، أما كولردج فقد علق على العلامة النجمية(★) قائلاً: إنها لجديرة بشكسبير؛ – وفوق ذلك تلك الفاصلة المنقوطة (؛) بعدها، اللحظة المارقة دون أدنى تردد للوعي

لهي أكثر إتقاناً وروعة من الذهب ذاته. ولو أنّ كاتباً عادياً كان مكانه لوضع (!) بعد «أخذتها»، وبدأ بفقرة أخرى(٣٩).

نحن نبتسم لعبارة «حن أعدتُ النظر»، بمافيها من تنفيس **deflation** غير مقصود لعبارة كروزو المنطوية على مفارقة، والمنمقّة بخصوص تفاهة الذهب وانعدام قيمته، ونُغْرى برؤية ذوق أدبي رفيع في تجنّب ديفو أي شرح زائد للأعقلانية التي تفرضها الظروف على الإنسان الاقتصادي، ولكن، هل يمكن لنا أن نتأكد من أن السخرية ليست عرضية وإنما متعمدة ومقصودة؟ وهل يناسب حقاً هذا المونولوج المنطوي على مفارقة شخصية كروزو أو وضعه في تلك الظروف؟ أليس مسجما أكثر مع ديفو المتيقظ دوماً والصليع بالشؤون الاقتصادية أن يتمسّك بالحقيقة النافعة التي مؤدّاها أن البضائع وحدها تشكّل الثروة الحقيقية؟ وإذا كان الأمركذلك– أليست السخرية الواضحة مجرد نتيجة للإهمال المفرط الذي يتردد ديفو الضليع من خلاله راجعاً إلى دوره كروائي، فيسارع ليخبرنا بما يعرفه عما فعله كروزو، أو أي واحد آخر، في تلك الظروف؟

ليس في وسعنا ترك مديح كولردج يمرّ بسلام. فقد استخدم طبعة عام ١٨١٢ من الكتاب، والتي مثل معظم الطبعات اللاحقة، أضفت مقداراً كبيراً من الضبط على علامات الترقيم التي نثرها ديفو كيفما اتفق: ففي الطبعات الأولى كانت هناك فاصلة وليس فاصلة منقوطة بعد «أخذتها» إن حجّة كولردح بشأن أستاذية ديفو الأدبية تستند بصورة كبيرة إلى جمع ديفو مقوميّ السخرية– انعدام قيمة الذهب في تلك الظروف، وقرار أخذه مع ذلك– في وحدة واحدة من المعنى، وإلى امتناعه في الوقت ذاته عن وضع أية إشارة واضحة للقارئ، كعلامة التعجّب مثلاً، لكن في الواقع، لم يكن هنالك فاصلة، وحسب، بدلاً من فاصلة كولردج المنقوطة، بل كان هنالك أيضاً كمٌّ وافر من الفواصل كلما هامت الجملة متقدمةً طوال خمسة عشر سطراً، يسبح خلالها كروزو إلى الشاطئ وتهبّ العاصفة. ويشير هذا إلى أن السبب الحقيقي الكامن وراء ما يشبه السخرية هنا وفي كل مكان آخر لدى ديفو هو مقدار المادة متغايرة الخواص **heterogene-ous** التي عادةً ما يجمعها في وحدة إعرابية واحدة، فضلاً عن اللامبالاة المفرطة التي يتّم بها الانتقال بين الموضوعات المتباينة.

ويذكّرنا حماس كولردج على أية حال بالخطر الذي يتعرّض له الحكيم أكثر من غيره، كما يُقال: أن يرى أكثر من اللازم. ويبدو أن هذا هو ما يحصل في مقالتي ڤيرچينيا ولف المنشورتين في **The Common Reader** فقد وفّرت لها روايتا ديفو **روبنسون كروزو ومول فلاندرز** فرصة أن تكون حكيمة، وأن ترى أكثر مما هو موجود بالفعل. فهي تكتب، مثلاً، عن «قدرٍ خزفية بسيطة تنتصب في مقدمة اللوحة... تغرينا برؤية الجزر النائية وقفار الروح البشرية»(٤٠). وفي حين يبدو، كما تكشف مقالة «في العزلة» في الجزء الأخير من **روبنسون كروزو**، أن تقنية ديفو لم تكن حاذقة أو واعية بالقدر الكافي الذي يجعلها قادرة على إثارة ثيمة العزلة البشرية وإلقاء الدروس عن صناعة الفخّار البدائية في الوقت ذاته والسرد ذاته.

وهكذا، فإن ڤيرچينيا وولف حين تكتب عن إخضاع ديفو «كل عنصر آخر إلى خطته»(٤١). أظلّ في شك، فهل هناك– سواء في **روبنسون كروزو** أو في **مول فلاندرز** أية خطة بالمعنى العادي للكلمة مهما تكن؟ أليست مثل هذه القراءة في حقيقتها نوعاً من الثمن النقديّ غير المباشر مقابل الشعور بالتفوّق الذي

يمكنّنا ديفو من أن نستمدّه من نثره المتواضع المنفلت، هذا الشعور الذي يمكنّنا بدوره من تحويل الحالات المفرطة من خراقته السردية إلى سخرية؟

ليس في **مول فلاندرز** سوى القليل من أمثلة السخرية الواضحة والمتعمّدة ومن بين هذه الأمثلة هناك، قبل كل شيء مقدار معقول من السحرية الدراماتيكية البسيطة: مثلاً، في ڤيرجينيا، حيث تروي امرأة قصة زواج مول الحرام من أخيها، وهي لاتدري أنها تخاطب مول نفسها»(٤٢). وهناك أيضاً بعض أمثلة السخرية الموجّهة، كما في أحد المقاطع حين تقسم مول، وهي بعد بنت صغيرة، أن تصبح جنتلمانة عندما تكبر، مثل واحدة من جاراتها الموسرات، لكن سيئات الصيت.

«ياصغيرتي المسكينة»، تقول مربيتي العجوز الطيبة، «سرعان ما تصبحين جنتلمانة مثلها، فهي سيئة الصيت، ولداها ولدا زنى».

ولم أفهم شيئاً من ذلك؛ لكنني أجبتُ»، «أنا واثقة أنهم ينادونها مدام، وأنها لاتقوم بأعمال الخدمة أو أعباء البيت»؛ وهكذا أصررتُ على أنها چنتلمانة، وعلى أنني سأكون أنا أيضاً چنتلمانة مثلها! (٤٣).

إنها لسخرية دراماتيكية جميلة تلك التي ينمّ عنها هذا الإبيزود النبوئي مع عبارة «سأكون چنتلمانة مثلها»، حيث التوكيد اللفظي يدفع إلى النهاية التناقض بين الفضيلة والطبقة، والمخاطر الأخلاقية المتأتية من الانخداع بالمظاهر الأرستقراطية السطحية. ويمكن التأكيد أن هذه السخرية مقصودة لأن نزعتها العامة تجد ما يؤيدها في كتابات ديفو الأخرى، التي غالباً ماتبدي نوعاً من الروح الحاقدة على الأرستقراطية لعجزها عن تقديم موديلات مقبولة في السلوك والتصرف: وعلى سبيل المثال، نزوعاً مماثلاً في وصف مول الساخر للأخ الأكبر بأنه «چنتلمان خليع. لديه من الطيش ما يكفي لارتكاب الأفعال الشائنة، إلا أنه لديه مع ذلك كثير من الحنكة والدهاء بحيث لايدفع ثمناً باهظاً لقاء لذّاته». وهنا، نجد أن الجمع بين البلاغة الأسلوبية والتناغم الواضح مع وجهة نظر ديفو يسمح لنا أن نؤكد أن فكرة مول بعد خداع چيمس لها هي أيضاً فكرة ساخرة: «إنه ضرب من الرفاه غالباً ما يحطمّه رجلٍ شريف، لا رجلٍ سيئ الصيت».(٤٤) فالمبالغة اللفظية تدفع إلى النهاية التناقض بين المعايير الأخلاقية المعلنة وتلك التي تمارس على الأرض: كلمة «يحطمه» هي مبالغة محسوبة، فمول فلاندرز على ماهي عليه من قبل، والغموض في عبارة «رجل شريف» يبدو مستخدماً بوعي كامل لما يخلّفه من مفعول فاسد.

لكن أمثلة السخرية المتعمّدة في **مول فلاندرز** تَقْصُر كثيراً، على أية حال، عن السخرية البنائية structural، الواسعة التي قيل: إن ديفو عاين بها كلاً من شخصيته المركزية أو ثيمته الأخلاقية المستهدَفة. وليس هنالك أبداً أي شيء في **مول فلاندرز** يدلّ بوضوح أن ديفو يرى القصة بصورة مغايرة لرؤية البطلة. صحيح أن هناك بضع حالات يبدو فيها هذا المقصد ممكنا، لكنعند البحث نريأن ليس في هذه الحالات أية سمة من سمات أمثلة السخرية المتعمدة التي أوردناها منذ قليل، بل هي أقرب بكثير إلى المقطع المُقتبَس من **روبنسون كروزو**.

لنرى إلى هذا التشابه الشديد بين ما يحصل بعد اكتشاف مول فلاندرز حقيقة إنجابها الرهيبة من زوج هو أخ غير شقيق في الوقت ذاته وبين هبوط كروزو عن ذروته البلاغية في المقطع السابق:

رأيته شاحباً وحزينا ؛ وقلت، «تذكّر وعدك الآن، وتلقَّ الأمر بعزيمة ؛ ومن هو الذي هيّأك للأمر أكثر مما فعلت أنا؟ على أية حال، ناديتُ الخادم، وطلبتُ له كأساً صغيراً من الروم (شراب البلدة المعتاد)، فقد كان ضعيفاً خائر القوى(٤٥).

إن الإلحاح على الصدق– وقد أدّى إلى جملة معترضة تلتفت إلى التفاصيل وتشرح لماذا الروم وليس البراندي مثلاً– يخلق تناقضاً صارخاً بين الشدّة الانفعالية الحادة وعلاجها السخيف. ويمكن للمرء أن يوافق أن الحياة هي هكذا ؛ لكن الكاتب الذي يريد التأكيد على شدّة الانفعال لا يمكن أن يشير إلى أن كأس الروم يناسب الحالة. خاصة إذا كان كأساً صغيراً – وكلمة «صغير» مثال جيد على الكيفية التي يساعد بها الاهتمام «الواقعي» بالتفاصيل الدقيقة على خلق السخرية.

من حيث الشكل، نلاحظ أن المقطع مشابه لمقطع الذهب ؛ فالانتقال بين المقوّمين المتنافرين يتم باستخدام عبارة «على أية حال» التي تؤكّد على الترابط المنطقي في ذهن السارد. ولو أن ديفو اكتفى بمجرد البدء بفقرة جديدة دون هذه العبارة، لتضاءلت السخرية إلى حد بعيد، فهي تستند إلى الإلحاح الواضح على أن المادتين المتقابلتين –وهما في كلا المثالين شدّة انفعالية أو ذهنية يتلوها اعتبار عملي أشدّ– تنتميان بالفعل إلى عالم القول ذاته.

وهذا المقطع نمطيٌّ أيضاً من حيث محتواه، لأن توقع السخرية متأتٍّ من انتقال كاسح من عاطفة إلى فعل، وهو أمر شائع تماماً في روايات ديفو، مع أنه من غير المؤكّد أنَّ ديفو يقصد به السخرية. ،ومثالنا هنا هو حادثة تقبيل مول الأرض التي وطئها ابنها، وهي في نشوة مشاعرها غير المألوفة، لكنها تتوقف حالما تلحّ عليها فكرة أن الأرض «زلقة و خطرة»(٤٦). من الممكن أنَّ ديفو كان يضحك من خلط بطلته الوقح للعاطفة والحس السليم ؛ لكن من المحتمل أكثر دون شك أنه أراد لمول فلاندرز أن تنجو بجلدها قبل أن يتابع قصته وأنه لم يفكّر بكثير من العناية في وسيلة تحقيق ذلك.

ويبدو غياب الفصل بين المواقف المتنافرة ساخراً على نحو خاص إذا ما تهيأ نا مسبقاً لأن نعتبر أحد هذه المواقف زائفاً. ويحصل هذا في كثير من المقاطع التي تستهدف تقديم الدرس الأخلاقي، والتي لايفعل ديفو أثناء كتابتها أي شيء كي يتفادى شكّنا بمعقوليتها. ويمكن أن نجد إحدى هذه الحالات غير المعقولة أبداً عندما تروي مول التي ماتزال سادرة في غيّها للمعلمة كيف تعرّفت برجل سكيّر سرَقته فيما بعد، وتتابع مبّررةً فعلتها موردةً إحدى مواعظ الملك سليمان ضد الشراب. وتخبرنا مول فلاندرز أن المعلّمة انفعلت بشدة:

... كان أثر الموعظة شديداً عليها لدرجة أنها بالكاد كانت قادرة على كفكفة دموعها، وهي تفكّر بهذا الجنتلمان كيف يلقي بنفسه في مهاوي التلف، كلما صعد كأس من الخمر إلى رأسه.

أما بشأن الصفقة التي فزتُ بها، وكيف جرّدْته تماماً، فقد قالت لي إنها سرّتها كثيراً. وقالت «يابنيتي، إن هذه المعاملة قد تهديه وتصلحه أكثر من كل المواعظ التي سمعها في حياته. وإذا كنت بقية القصة صحيحة، فإن هذا هو ما حصل(٤٧).

ومن ثم تجتمع المرأتان وتستبقان العقاب الإلهي وتستنزفان نقود الجنتلمان البائس، من أجل تلقينه الدرس، وهذا الإبيزود هو دون شك، محاكاة ساخرة للفضيلة والتقوى ؛ لكن ديفو مع ذلك لايبدو ساخراً

هنا أكثر منه فيما بعد، حين تغفر مول لنفسها إغواء قسّ السجين الذي اعترفت له بخطاياها مستغلةً إدمانه على الشراب[٤٨]. وكلا الإبيزودين معقول سيكولوچياً بما فيه الكفاية: فالمنغمسون في رذيلة ما هم غالباً أقلّ تساهلاً من الفاضلين تجاه الرذائل الأخرى التي لا يحبّذونها. لكن الإشكالية هي ما إذا كان ديفو نفسه قد تغاضى، وتوقّع من قرائه أن يتغاضوا، عن الطابع السيئ للسياق الذي تلقى فيه عظاته الأخلاقية ضد الكحول. وهنالك سبب وجيه يدعونا للاعتقاد أنه فعل ذلك، فالعبرة الأخلاقية متعمدة ومقصودة على نحو جديّ، وليس على نحو ساخر ؛ وبالنسبة لسياقها، فقد رأينا سابقاً أن ديفو لم يتمكن من جعل آرائه التعليمية صالحة إلا عن طريق تكرار مول لها مثل اللازمة دفاعاً عن معتقداته المستقيمة الخاصة ؛ ولذا فإن هنالك سبباً كافياً للاعتقاد أن انعدام الحسّ الأخلاقي الذي يبدو لنا مضحكاً تماماً هو في الواقع انعكاس لواحدة من الخصائص السيكولوچية البيوريتانية المميزة والتي يتقاسمها ديفو مع بطلته.

في مؤلّفه «**السخط الأخلاقي وسيكولوچيا الطبقة الوسطى**»، كشف سڤيند رانولف، انطلاقاً من كرّاسات الكومنولث بصورة أساسية، كم كان البيوريتانيون مدمنين على انفجارات السخط الأخلاقي أكثر من الملكيين[٤٩]. وأشار إلى أن أحد مواطن القوة في البيوريتانية يكمن في نزوعها إلى تحويل مطالبتها بالاستقامة الأخلاقية إلى نوع من العدوانية القاسية تجاه خطايا الآخرين: وهذا النزوع جمل معه، بالطبع، ميلاً متمما هو تعامي الفرد عن أغلاطه هو وغفرانها. ومول فلاندرز تمثّل هذا النزوع دائماً. وأحد الأمثلة الشهيرة هو في أحد المقاطع حين تبرّر لنفسها سرقة قلادة ذهبية من أحد الأطفال: «لم أفكر إلا أنني لقّنت أبويه درساً توبيخياً مُنْصفاً على إهمالهما، إذْ تركا الحَمَل الصغير البائس يعود إلى البيت وحده، وسوف يعلّمهم ذلك أن ينتبهوا أكثر مرة أخرى»[٥٠]. والمشكلة ليست في الصدق السيكولوچي لهذا لتفكير: أي ليست في أن الضمير هو المفتي casuist الأعظم. وإنما تتعلق المشكلة بمقصد ديفو: فهل قصد من ذلك أن يكون لمسةً ساخرة مما لدى بطلته من نفاق أخلاقي، وما لديها من تعامٍ عن القذى في عينها هي؟ أم أنه نسيَ مول وهو مغتاظ من إهمال الأبوين لطفلهما، وكونهما يستحقان هذا العقاب القاسي؟

إذا كان ديفو قد أراد لهذا المقطع أن يكون تصويراً ساخراً لخداع الذات الروحي، يصبح ضرورياً أن نفترض أنه رأى شخصية مول برّمتها على هذا الضوء، ذلك أن الحادثة منسجمة مع تعاميها العام عن قلّة أمانتها الروحية والذهنية. فهي تكذب دوماً بشأن وضعها المالي، مثلاً، حتى على أولئك الذين تحبهم. فهي تخفي على چيمس، حين ينكشف الخداع المتبادل بينهما، حوالةً مصرفية بثلاثين باوند فقط: «نظراً لظروفة، فقد أشفقت عليه فعلاً ومن كل قلبي». ثم تتابع، «لكن لنعد إلى هذه المسألة، قلتُ له إنني لم أخدعه راغبةً ولن أخدعه أبداً» وبعد رحيله، تقول: «لاشيء أبداً مما أصابني في حياتي نفذ إلى أعماقي مثل هذا الفراق. لقد لمته ألفِ مرة في داخلي على تركه لي، ذلك أنني كنت سأمضي معه عبر هذه الدنيا، ولو تسوّلت خبزي. وتحسّستُ جيبي فوجدت عشرة جنيهات، وساعته الذهبية، وخاتمين صغيرين...»[٥١]. إنها لا تستطيع حتى نظرياً إثبات حبها الشديد من خلال استعدادها لاستجداء خبزها، دون أن تسارع في الحال إلى تبيان أن ذلك مجرد غلو لفظي، مؤكدةً لنفسها أن في جيبها ما يكفي لتأمين خبزها مدى الحياة. وهذه ليست سخرية بالتأكيد: فالعواطف السمحة هي شيء نبيل لدى ديفو وبطلته، كما أن احتياطي النقود المخبأة هي كذلك شيء نبيل، وربما أنبل ؛ لكن ليس هنالك أي شعور بتعارض هذين الموقفين أو بإلغاء أحدهما الآخر.

لقد اتهم ديفو أولئك الذين لايلتزمون بأعراف الكنيسة إلا عرضاً وفي المناسبات بأنهم «يلعبون - Bo peep مع القدرة الإلهية»(٥٢). لكن هذا التعبير يصف على رائع ما هو شائع جداً في **مول فلاندرز** من التفافات ماكرة على الأمانة والصدق الأخلاقيين. فديفو في هذه الرواية «يلعب Bo - Peep» وعلى مستويات عدّة: بدءاً بالجملة والحدث وانتهاء بالبناء الأخلاقي الأساسي للرواية ككل، نجد أن موقفه من إبداعه هو موقف سطحي ومخادع وسهل الانحراف مثل موقف بطلته. ففي إحدى المرات حين يكتب لها عشيقها المتزوج طالباً إنهاء العلاقة، ويلحّ عليها أن تغيّر من سلوكاتها، تكتب: «صدمت بهذه الرسالة، كما لو أنني تلقيت ألف طعنة ؛ وخزات ضميري كانت أعظم من قدرتي على التعبير عَنها، فأنا لم أكن متعامية عن جريمتي ؛ وفكّرت أنه لإثم أقل لو استمرت علاقتي بأخي، حيث لم يكن هنالك جريمة في زواجنا من هذه الناحية، ولا في معرفتنا بوجود، هكذا، جريمة»(٥٣).

مامن كاتب يتيح لنفسه فرصة التفكير في ضمير بطلته، أو المعاني الأخلاقية الحقيقية لحياتها، بروح السخرية، يمكنه أن يكتب هذا جاداً أو أن يكتب ذلك الوصف لهداية جيمس الأخلاقية، والذي تخبرنا مول فلاندرز خلاله أنها قدمت له الثروات التي وهبها ابنها، دون أن تنسى «الجياد، والخنازير، والأبقار، ومخزونات المزرعة الأخرى». وتستنتج «أعتقد أنه ظلّ بعد ذلك تائباً مخلصاً، واهتدى كما لم يهْد الربّ من قبل أي ماجن، وقاطع طريق، وساحر»(٥٤)، إن من يدرك هذه المحايثة بين القدرة الإلهية وشيطاَن المال هو نحن، وليس ديفو ؛ ونحن، لاديفو، من يضحك وهو يتصوّر الهداية بين الأبقار والخنازير.

ومهما يكن الخلاف على أمثلة بعينها، يبقى مؤكداً تماماً أنه ليس هنالك في **مول فلاندرز** أي موقف ساخر على نحو متسق. فالسخرية بمعناها العريض تعبر عن إدراك عميق للتناقضات والمفارقات التي تكتنف الإنسان في وادي الدموع هذا، ويتجلى هذا الإدراك في قابلية النص للقراءات المتعارضة. ولكن ما أن ندرك المرمى الحفيّ للكاتب، حتى نرى كل التعارضات الواضحة بمثابة مؤشرات على الموقف المتماسك الذي يحكم العمل كله. ومثل هذه الطريقة في الكتابة تفرض شروطاً قاسية على انتباه كل من الكاتب والقارئ: المعنى الضمني لكل كلمة، المحايثة في كل إبيزود، علاقة كل جزء مع المجموع، كلها يجب أن تستبعد أية قراءة ماعدا القراءة المُرادة. وكما رأينا، فإن من المستبعد أن يكون ديفو قد كتب بهذه الطريقة، أو كان لديه مثل هؤلاء القرّاء، وكل الدلائل تشير في الحقيقة إلى طريق آخر.

وقد يعترض أحدهم قائلاً إنّ ديفو كتب عملا ساخراً واحداً على الأقل، هو **الطريق الأقصر مع المنشقين** (١٧٠٢) لكن إذا كان صحيحاً أن ديفو في هذا العمل حاكى بنجاح باهر أسلوب، ومزاج، واستراتيجية رجال الكنيسة التقليديين الناقمين الذين وجدوا في ظلّ حكم الملكة آن فرصتهم لسحق المنشقين، فإن كثيراً من القراء، كما هو معروف، اعتبروا هذا الكرّاس بمثابة تعبير أصيل عن الكهنوتية التورية★. المتطرفة ؛ ويتضح سبب ذلك من خلال دراسة هذا العمل: فكما في **مول فلاندرز**، كان تماهي ديفو الاستبدالي مع المتكلم كاملاً تماماً بحيث حجب مقصده الأصلي ؛ وتجربته الوحيدة المتعمّدة هذه في السخرية هي في الحقيقة قطعة أدبية رائعة، لكن روعتها ليست في سخرتها وإنما في تمثلها

★ التوري. حزب سياسي بريطاني مؤيد للسلطة الملكية ومقاوم للإصلاحات والتعبير، وهو الحرب الذي يدعى اليوم حزب المحافظين. كما يستخدم، التعبير مجازاً لأي شخص يقاوم الإصلاح والتغيير.

للشخصية **impersonation** .

لامجال هنا لتوضيح هذا الأمر بصورة كاملة، لكن الاحتفاء المعاصر بكرّاس **الطريق الأقصر مع المنشقين** يكشف على الأقل أن هذا الكرّاس لايشكّل دليلاً ثابتاً على أن ديفو أجاد في استعمال سلاح السخرية. لكن أولئك الذين يرون في **مول فلاندرز** عملاً ساخراً لايوافقون على هذا الرأي. وعلى سبيل المثال، **فإن بونامي دوبريه يجد الرواية** «مفعمة بالسخرية الرائعة مادمنا خارج نطاق مول» ولما كان صعباً تماماً، كما يعترف دوبريه نفسه وكما بيّنا سابقاً، الاعتقاد بأنّ ديفو كان موضوعياً بما يكفي لأن يبقى خارج بطلته، فإن زعم دوبريه أن مول فلاندرز «رائعة مدهشة لا تُضَاهى»(٥٥). يبدو مستنداً إلى رأي مفاده أن سخريتها غير متعمّدة أو واعية.

وهكذا يبدو أن إشكاليتنا العويصة هي التالية: كيف نفسر أنّ رواية لم يُقْصَد منها أن تكون ساخرة ومع ذلك يراها عدد كبير من القرّاء المعاصرين على هذا النحو؟ ويبدو لي أن الإجابة ليست من شأن النقد الأدبي وإنما التاريخ الاجتماعي. فنحن لا نستطيع الاقتناع اليوم أن رجلاً ألمعياً مثل ديفو كان ينظر إلى مواقف بطلته المادية أو إلى مزاعمها المنافقة هذه بغير السخرية. لكن كتابات ديفو الأخرى لا تؤيّد هذا الاعتقاد، ولعله ضرب من الحدس والتخمين أن سياق التاريخ أحدثَ لدينا استعدادات قوية ولا واعية غالباً لأن ننظر إلى قضايا معينة نظرة ساخرة مع أن ديفو وعصره تعاملا معها على نحو رصين تماماً.

من بين هذه الاستعدادات، أو هذه المواقف المولدة للسخرية، هناك اثنان على الأقل تثيرهما **مول فلاندرز** بقوة: مشاعر الإثم التي هي لصيقة إلى حدٍّ بعيد الآن بالكسب الماديّ كحافز، والرأي الذى مفاده أن مزاعم التقى مشبوهة في كل الأحوال، وخاصة حين تجتمع مع اهتمام شديد بالمصلحة المادية الخاصة لكن ديفو، كما رأينا، كان بريئاً من كلا الموقفين. فهو ما كان ليحرجه جعل المصلحة الذاتية المادية منطلقه الرئيسي في الحياة ؛ ولم يفكر، لا هو ولاعصره ؛ أن مثل هذا المنطلق متعارض مع القيم الاجتماعية أو الدينية. وذلك، فإن من الوارد تفسير مجموعة معينة من السخريات الواضحة في **مول فلاندرز** باعتبارها نتيجة للصراع غير المحلول واللاواعي إلى حد بعيد في رؤية ديفو الخاصة، وهو صراع منسجم مع الفصل البيوريتاني المتأخر للشؤون الاقتصادية عن الروادع الدينية والأخلاقية.

ويمكن تفسير معظم السخريات الأخرى في **مول فلاندرز** على هذا النحو. فمجموعة السخريات الواضحة التي تمركزت حول تنفيس وإفراغ الاعتبارات العملية للاعتبارات الوجدانية، يمكن تفسيرها بأن غرائز ديفو العقلانية والشكوكية متمردة بصورة لاواعية على المشاهد والخطابات العاطفية التي يتطلّبها جنس الرواية وقرّاؤها. أما المجموعة الأخرى المتركزة حول المغامرات العاطفية للبطلة، فيصعب علينا الاعتقاد بأنها رُوِيَت لمجرد التثقيف الأخلاقي. علاوة على أن مافيها من تجاذب وجداني★. ينسجم مع البيورتياني المتعلمن. وعلى سبيل المثال، فقد كتب جون دنتون، المنشقّ، ذو الأطوار الغريبة وأحد معارف ديفو، سلسلة مقالات

★ ambivalence: التذبذب بين ميلين متعارضين متواجدين معاً. وهو في علم النفس الخاصة الأساسية للحياة العاطفية فليس هناك عواطف سامية وإنما كل عاطفة تتضمن نقيضها في الوقت ذاته، كالحب والحقد .. الخ.

صحفية شهرية بعنوان، **الطائف الليلي**★: أو، **هائمو المساء بحثاً عن بائعات الهوى** (١٦٩٦ - ١٦٩٧)، فاضحاً البغاء وداعياً إلى العفّة بنفس القوة وضعف الحجّة التي نراها اليوم لدى صحفيّ الإثارة المنهمكين فى دعوات مشابهة إلى الفجور العلني، ويقدّم لنا بيبيس مثالاً أفضل: فقد اشترى عملاً إباحياً وراح يقرأه في مكتبه أيام الأحد، معلّقاً: «كتاب بذيء إلى أبعد حد، لكنه ليس من الخطأ بالنسبة للرجل المتزن أن يقرأه مرة أخرى كي يدرك قذارة العالم»(٥٦).

وتفسّر محالات الصراع الأخرى الموجودة في رؤية ديفو مشكلتين هامتين أخريين في القراءة النقدية لروايته **مول فلاندرز** فأحد أسباب الشعور بأن ديفو ليس جاداً فيما يتعلق بهداية مول الروحية هو أن توبتها وندمها لايؤيدهما الفعل أوحتى أي إحساس بالتغيّر السيكولوجي الحقيقي: وكما في **روبنسون كروزو**، فإنّ ديفو يعرض لنا البعد الروحي كسلسلة من الانهيارات الدينية في الأوالية النفسية غير القابلة للتفسير نوعاً ما، وهي انهيارات لاتؤذي، على أية حال، لا أخلاقيتها التي تبقى سليمة لاتُمسّ على طول الخط. إن هذا الانفصال بين الدين والحياة العادية كان نتيجة طبيعية للعلمنة، ولعل السمة ذاتها في عصر ديفو هي سبب التشوّش الرئيسي في وعي فلاندرز الأخلاقي- نزوعها إلى الخلط بين توبتها عن خطاياها والغمّ الناجم عن خوفها من العقوبة على جرائمها. إن علمنة الأخلاقية الفردية تنحو بصورة واضحة إلى تأكيد التمييز الذي أتى به هوبز حين كتب: «كل جريمة خطيئة، لكن ما كل خطيئة جريمة»(٥٧) ؛ وبما أن مخاوف مول الصادقة لاتطال سوى النتائج المحتملة المترتبة على انكشاف جرائمها، فإننا نشعر حسب ريد وايتمور، أن في وعيها الأخلاقي «جهنمَ تحدّها جدران نيوغايت»(٥٨).

يتعلق، إذاً، كثير من التناقضات الواضحة في **مول فلاندرز** بمجالات الأخلاقية الفردية حيث علّمنا القرنان الأخيران أن نجري تمييزاً دقيقاً، في حين كانت أوائل القرن الثامن عشر أقلّ حساسية بهذا الخصوص. ولذا، فإن من الطبيعي أن نميل إلى رؤية السخرية حيث لاشيء سوى التشوش الذي صار قرننا أكثر قدرة على تبيّنه مما كان عليه الحال في عصر ديفو. ومما له دلالته في هذا الصدد أن معظم المعجبين المتعصّبين لرواية **مول فلاندرز** ليسوا تاريخيين في رؤيتهم واهتماماتهم وهكذا نجد إ. م. فورستر في **أوجه الرواية** يستبعد بصورة خاصة الاعتبارات المتعلّقة بالعصر ؛ في حين يحدّد جون بيل بيشوب تاريخ الرواية بعام ١٦٦٨، (٥٩). ولعلّه صدّق تأكيد ديفو الختامي «كُتبتْ في عام ١٦٨٣». لكنه أخطأ في قراءته

هناك تفسير تاريخي من نوع مختلف بعض الشيء لما نراه من نزوع حديث إلى قراءة **مول فلاندرز** على أساس أنها رواية ساخرة ويستند هذا التفسير إلى نشوء الرواية. فنحن نضع روايات ديفو في سياق مختلف تماماً عن سياق روايات عصرها ؛ كما نتناولها بجدية أكبر الآن، ونحكم عليها، بمعايير أدبية حديثة أكثر دقّة. وهذا الافتراض، متراكباً مع أسلوب ديفو الواقعي في الكتابة، يدفعنا إلى تفسير جزء كبير من رواياته باعتبارها ساخرة: نحن نعتقد مثلاً، أن الجملة يجب أن تكون لها وحدتها ؛ وإذا ما كان علينا إضفاء الوحدة على جمَل هي تجمّع عشوائي لتراكيب تنطوي على مفردات منفصلة أو متنافرة، فإننا لانتمكن من ذلك إلا عن طريق الإخضاع الساخر لبعض المفردات إلى بعضها الآخر وكذلك بالنسبة للوحدات الأكبر من

★ The Night Walker : شخص يتجوّل ليلاً وخاصة لأغراض إجرامية أو لا أخلاقية.

الإنشاء ابتداءً بالفقرة وانتهاءً بالبناء ككل: وهكذا يفترض هذا التفسير **مسبقاً** أنه لابدّ من وجود مخطط متماسك، وبالتالي فإنه يجد واحداً، وبذلك يختلق نموذجاً معقداً مما هو في الحقيقة مجموعة من المتنافرات.

إن الحياة بحد ذاتها موضوع مناسب بما فيه الكفاية للتأمل الساخر، والميل إلى اعتبار **مول فلاندرز** رواية ساخرة هو بمعنى ما ضريبة حيوية ديفو ككاتب – وهذا يعود جزئياً إلى أن ما يخلفه ديفو يبدو واقعياً جداً بحيث نشعر أن علينا تحديد موقفنا منه. لكن الكتابة حين تكون ساخرةً بصورة أصيلة فإنها تستبعد، بالطبع، هذا الموقف من طرف القارئ أكثر من أية كتابة أخرى: ففي هذا النوع من الكتابة الساخرة الأصيلة يكون الكاتب قد توقّع مسبقاً كل طريقة في النظر إلى الأحداث فإما تنتظم هذه الطريقة العمل كله، أو تكون مستحيلة. ونحن لانجد في **مول فلاندرز** أي دليل على مثل هذا الاستبعاد، فما بالك بالتحكّم الشامل في كل جوانب العمل. وإذا ماكانت هنالك سحرية،فهي دون شك سخرية الاضطراب الاجتماعي والأخلاقي والأدبي. وربما كان من الأفضل عدّها لا بمثابة مآثر كاتب ساخر، وإنما بمثابة عوارض نجمت عن التطبيق العشوائي للصدق السردي على صراعات عالم ديفو الاجتماعي والأخلاقي والديني، وهذه العوارض تكشف لنا بصورة غير متعمدة مافي منظومة القيم لديه من مفارقات خطيرة.

إنَّ تكشّف هذه القيم جميعاً، على نحو عرضي غير متعمَّد هو ضريبة قوة الحث لدى الواقعية التشكلية، التي تتيح بل وتشجّع على تقديم الموضوعات والمواقف التي لم يسبق لها أن احتمعت مع بعضها البعض في عمل ،واحد بدل أن تبقى معزولة في أعمال منفصلة كالتراجيديا، والكوميديا، والتاريخ، والبيكارسك، والصحافة، والوعظ. ولقد عمل الروائيون اللاحقون مثل جين أوستن وفلوبير على دمج هذه المتعارصات والمتنافرات فى البناء الأساسي لأعمالهم: وبالتالي، فإنهم خلقوا سخرية، وجعلوا قرّاء الرواية يتحسسون مفاعيلها. ونحن لا نستطيع إلا أن نقارب روايات ديفو عبر التوقعات الأدبية التي جعلها أساتذة الشكل الروائي اللاحقون ممكنةً، ويبدو أن هذه التوقّعات تجد بعض التبرير نتيجة إدراكنا الحاد للطبيعة الصراعية بين القوتين الرئيسيتين في فلسفة ديفو الحياتية– الفردانية الاقتصادية العقلانية والاهتمام بالخلاص الروحي– واللتين حظيتا معاً بولائه المزدوج ولكن المستقرّ وغير القلق. ومع ذلك، فإننا .إذا ما عنينا في المقام الأول بمقاصد ديفو العملية، لابد أن نستنتج أنه رغم كشفه للمغالطات التي يبقى من خلالها هذا الولاء المزدوج سليماً، إلا أنه، وبدقةٍ أقول، لا يصوّرها ؛ وبالتالي، فإن **مول فلاندرز** هي موضوع ساخر دون شك، لكنها ليست عملاً ساخراً.

(٤)

ما أردت للمقاطع السابقة أن تكون إنكاراً لأهمية ديفو كروائي، وإنما مجرد إيضاح لحقيقة، ربما كانت قد اتخذت كمسلمة لولم يعارضها ويعد النظر فيها عدد من النقّاد المحَدثين: وهي حقيقة أن روايات ديفو تفتقر إلى الاتساق في قضايا التفاصيل التي برع فيها كثير من الكتّاب الأقل شأناً، وإلى التماسك الأشمل الذي نجده في الأدب العظيم. أما موطن القوة لدى ديفو فهو الإبيزود المتألّق. فما إن تتملّك خياله حالة حتى يسجلها بصدق كامل لم يجاره فيه أي قصٍّ سابق، أو يتخطّه أحد من قبل.

والسؤال الآن، إلى أي مدى يمكن أن نتسامح مع براعة ديفو في الإبيزود المتكامل ونقدّمها على مواطن الضعف البارزة في قصّة- ضعف البناء، إهمال التفاصيل، والافتقار إلى نموذج شكلي أو أخلاقي- وهذه بالفعل مشكلة نقدية عويصة، ففي -عبقرية ديفو الواثقة الراسخة ما يشبه الأنانية المرنة لدى بطلته، ويكاد يقنعنا بأن نقبل البدعة النقدية سيئة الصيت التي مفادها أنّ الموهبة المفردة المُستَغلّة جيدا يمكن أن تعوّض عن كل ماعداها.

إنّ الموهبة هي الشيء الأبرز في رواية ديفو: فهو فنان معلّم في خلق الانطباعات المضللة والمخادعة، وهذا تقريباً ما يجعله مؤسس الشكل الجديد. أقول .تقريباً وليس تماماً: فالرواية لم تتأسس إلا حين انتظم السرد الواقعي في حبكة متماسكة داخلياً مع احتفاظه بمحاكاة ديفو الدقيقة للحياة الواقعية ؛ ولم تتأسس الرواية إلا حين تركزّت عين الروائي على الشخصية وعلاقاتها باعتبارها عناصر أساسية في البناء الكلّي، لا مجرد أدوات ثانوية تعزّز صدق الأفعال الموصوفة ؛ ولم تتأسس الرواية إلا حين ارتبطت كل هذه الأمور بمقصد أخلاقي يضبطها. وريتشاردسون هو من خطا هذه الخطوات المتقدّمة، ولهذا السبب بالدرجة الأولى، عادةً ما يُعتبَر هو، أكثر من ديفو، مؤسس الرواية الإنجليزية.

لقد خلق ديفو جنساً أدبياً خاصاً به، فريداً في تاريخ الأدب، كما يليق بمبدع شخصية روبنسون كروزو، وترتبط هذه الحالة الفريدة بدور الفردانية في أعماله، الأمر الذي يدلّ عليه ذلك التوازي الدقيق بين قصّ ديفو ومسرحيات الفرداني الأبكر والمجدّد الأدبي المبدع، كريستوفر مارلو.

كلا الرجلين كان من منبت متواضع، فقير، مثقف، قلق، موار بالطاقة ؛ وكلاهما وجد صعوبةً في احتلال مكانة مُرضية في مجتمع عصره، وكان على اطلاع بأسرار السلطة عبر أسوأ جانب من جوانب الحكم، وذلك عن طريق قيامه بدور المخبر والعميل السريّ، وقد عسكا حياتهما في أعمالهما. وعبّرا عن نفسيهما تماماً عبر شخصيات مغتربة جذرياً عن المجتمع، تبدو كما لو أنها إسقاطات Projections سيرية ذاتية لاواعية ؛ وتصدر عن تشابه عظيم رغم ظروفها المختلفة- تيمور لنك مع باراباس وفاوستوس، وروبنسون كروزو مع مول فلاندرز والكولونيل جاك. ويترافق وجود مثل هذه الشخصيات المحورية لدى كل من مارلو ديفو مع الإشكالات البنائية والثيماتية ذاتها، فالحبكات تميل لأن تكون إبيزودية كما أن الصراع الأساسي لا يتجسّد من خلال العلاقات بين الشخصيات - بل ينمو باتجاه التحوّل إلى ego Contra mun-dum.★ فضلاً عن أن قضية الصراع ملتبسة عند الاثنين على السواء. فالمعايير الأخلاقية، والاجتماعية، والدينية التي تُنزل عقابها على البطل بسبب جراءته في توكيد ذاته هي أقلّ إقناعاً من خرق البطل لهذه المعايير، ولذا يبدو انتصارها باهتاً مفتقراً للحماس في أفضل الأحوال، ويزرع لدينا الشكّ حول درجة إقرار المؤلّف بهذه المعايير وقبوله لها.

إن القيمة الإيجابية التي تنبثق من أعمال ديفو ومارلو ليست بالتأكيد قيمة النظام الأخلاقي التقليدي ؛ كما هو الحال عند ستاندال، التعبير الأرقى عن الفردانية في الأدب الفرنسي، فالرؤية الحياتية التي يعرضانها لاتتميّز بحكمتها وإنما بما فيها من طاقة. ولعل الإشكالية الرئيسية في كل من التقويم الأخلاقي للفردانية

★ باللاتينية في النص الأصلي: صراع ضد الدنيا بأسرها.

عموماً، ولشخصية مول فلاندرز خصوصاً هي في هذه الازدواجية. فحكمة مول فلاندرز ليست من النوع المؤثر الذي يخلّف انطباعاً ؛ بل هي في أفضل الأحوال من نوع تأسّلي . بسيط موجّه كلياً إلى إشكاليات البقاء، في حين لاشيء يمكن أن يكون مؤثراً أكثر من طاقتها، والتي تجد أيضاً منطلقاً أخلاقياً في نوع من الرواقية العاجزة عن التعبير ولكنها محصّنة. فمول فلاندرز تتعرّض لكل شيء لكن لاشيء يترك عليها ندباته؛ ويؤكد لنا طابع ذكرياتها أنه من غير الممكن لأي تغيّر مهما يكن أن يضرّ بحيويتها المطمئنة ؛ فجرائمها الفادحة ونقائصها الأخلاقية الشائنة، لا تحرمها أبداً من حبّ الآخرين أو حتى من احترامها لذاتها، والكتاب كله، في الحقيقة، سلسلة من التنويعات على تحدي الفردانية الأبدية الأرثوذكسية للحاضر وحكمة الماضي، سلسلة تؤكد من خلالها البطلة وبكل وضوح «الأمر ببساطة أنني أعيش».

تلخصّ هذه الكلمات الاستحقاق الذى رفعه أمام الأجيال كل من الشكل والمضمون في روايات ديفو، الأمر الذي لم يعترف به إلا حين وجد هذا الشكل وهذا المضمون صدى جديداً في العقود القليلة الأخيرة، هذه العقود التي بدت فيها الرواية وطريقة الحياة التي ارتبطت بها، أي الفردانية، وكأنهما تشكّلان دائرة كاملة، وذلك بعد مرور ما يقارب القرنين لم يضفيا على هذا الشكل والمضمون إلا نوعاً من السمعة الأدبية المحدودة (٦٠).

في الوقت الذي بلغت فيه تقنية الرواية تعقيداً لامثيل له، بدت بساطة ديفو الشكلية أكثر فتنة وسحراً من السابق بكثير. وكان السهل رؤية تثاقل ريتشاردسون أو تصنّع فيلدنغ، لأن الرواية تجاوزت تلك الحلول التي وضعاها لإشكالياتها الشكلية. أما ديفو فلم يبار، وكان شيئا منعشاً أن نهلّل لكاتب ظلّ يحاطبنا بحيوية رغم أنه لم يصرف لحظةً واحدةً للتفكير في الإشكاليات التقنية التي ينطوي عليها مثل هذا الفعل. لقد بدا الصدق البسيط، في الشكل الروائي على الأقل، مفضّلاً على الفن الراقي. وهكذا قدّم لنا إ. م. فورستر و ڤيرچينيا وولف ديفو العشرينيات، حليفهما في الهجوم الضاري على الحرفية الميكانيكية لدى أرنولدبينيت وغالسورثي.

وفي الوقت ذاته، وفي العقود اللاحقة، كانت الأسس الاجتماعية والفكرية للفردانية تجابه تحدياً لم تعرفه من قبل، مما أضفى راهنيةً ساخرة على العمل الذي سجّل باكراً انتصارات الفردانية وهزائمها. فقد جعلتنا الحرب العالمية الثانية، على وجه الخصوص، أكثر قرباً من الطابع النبوئي في اللوحة التي رسمها ديفو للفردانية. وهكذا تمكّن ألبير كامو من استخدام المجاز الذي مارسه ديفو فى روايته **روبنسون كروزو** بمثابة إبيغراف★ . لمجازه هو، **الطاعون** (١٩٤٨) : «إنه لمن المعقول أن تمثّل لنوع مامن السجن من خلال آخر، مثلما تمثّل لشيء موجود من خلال آخر ليس موجوداً» . أما أندريه مالرو فقد كتب في الفترة ذاتها أن ثلاثة أعمال فقط هي التي احتفظت بصدقها عند أولئك الذين عرفوا السجون ومعسكرات التجميع و**روبنسون كروزو** و**دون كيشوت**، و**الأبله** (٦١).

ويبدو هكذا أن تركيز ديفو على الأفراد المنعزلين أقرب إلى الرؤية التي يحملها كثير من كتّاب اليوم منه إلى رؤية كتّاب القرون الفاصلة بين عصره وعصرنا. والأرجح أن هؤلاء الكتّاب قرؤوا في ديفو أكثر مما قصده فعلاً، وأن الاغتراب الحديث أكثر تعقيداً أو أقل إتاحة لحرية الاختيار من اغتراب روبنسون كروزو

★ الإبيغراف: epigraph: عبارة مقتبسة يُصدّر بها كتاب أو فصل من كتاب ... إلخ، كي توحي بفكرته العامة.

ومول فلاندرز ولكن مهما يكن وعي ديفو بالخاصية الرمزية في رواياته، يبقى مؤكد أنه الشخصية المُحْتَفى بها والاستثنائية، مع نهاية تقليد الرواية الأوربية الطويل، ونهاية المجتمع الذي أتاحت له الفردانية، والرفاهية، والطمأنينة التي لم يسبق لها مثيل أن يجعل من العلاقات الشخصية ثيمة أدبه الرئيسية. وليس هذا الاحتفاء بديفو، الذي أُطلق عليه منذ زمن بعيد اسم مخادع الرواية العظيم، إلا إشارة إلى أنَّ العلاقات الشخصية هي في الحقيقة منطلق الحياة وغايتها ؛ أما الاستثنائية فلأن ديفو، وديفو وحده، من بين الكتّاب العظماء في الماضي، هو من صوّر ظواهر الصراع من أجل البقاء من منظورات العزلة الباردة التي أعادها التاريخ مؤخراً إلى وضعها المسيطر فوق المنصّة البشرية.

لقد حقق ديفو خطوةً كانت حاسمة في تاريخ الرواية. إنَّ تركيزه الأعمى والذي يكاد يكون بلاهدف تقريباً على أفعال أبطاله وبطلاته، ، وخلطه اللاواعي والطائش بين أفكاره وأفكارهم المتعلّقة بهذا العالم الشائن الذى يعيشون فيه جميعاً، مكّناه من التعبير عن كثير من الدوافع والثيمات التي لعلّها ما كانت لتدخل إلى التقليد الروائي دون طريقة ديفو الشعثاء: من بين هذه الدوافع كان التمركز الاقتصادي على الذات والاغتراب الاجتماعي ؛ ومن هذه الثيمات الصراعات بين أنظمة القيم الجديدة والقديمة كما تتجلّى في الحياة اليومية: إن الكتاب الذين أوجدوا لأنفسهم كلاً من الموضوع الجديد والشكل الأدبي اللازم لتجسيده ليسوا سوى قلّة قليلة. أما ديفو فقد أوجد الاثنين. ولقد ظلّ في موضوعه الكثير مما لم يره، بسبب تركيزه والأحادي الجانب على جعل هذا الموضوع يبدو مقنعاً تماماً ولكن يبقى أنَّ ما أهمله ديفو هو ربما الثمن لما قدّمه بصورة تسكن الذاكرة لم يسبقه إليها أحد.

هوامش الفصل الرابع

(١) "Defoe's Novels", Hours in a Library (London, 1899), I, p. 31.

(٢) The Great Tradition (London, 1948), P. 2, n. 2.

(٣) Daniel Defoe (London, 1887), P. 169.

(٤) "Introduction", Moll Flanders (Modern Library College Edition, New York, 1950), P. xiii.

(٥) "Defoe", The common Reader, First Series (London, 1938), P. 97.

(٦) I, P. 127.

(٧) See Edwin H.Sutherland, Principles of Criminology, 4 th ed (New York, 1943), PP. 3-9, 69-8I, Robert K. Merton, "Social Structure and Anomie" American Sociological Review, iii (1938), P. 680.

(٨) See A. V. Judges, The Elizabethan Underworld (London, 1930), PP. xii- xxvi)

(٩) Moll Flanders, ed Aitken (London, 1902), II, P. 101' i, P. 2.

(١٠) J. D. Butler, "British convicts Shipped to American Colonies", American Historical Review, II (1896), P. 25

(١١) II, pp. 19 - 20.

(١٢) II, P. 158.

(١٣) History of The Royal Society, 1667, P. 113.

(١٤) Gustaf Lannert, Investigation of The Language of "Robinson Crusoe" (Uppsala, 1910), P. 13.

(١٥) Human Understanding, Bk III, Ch10, Sect, xxiii, Bkii, ch. 8, Sects. ix, x.

(١٦) Reliquiae Baxterianc, ed. Sylvester, 1696, P. 124.

(١٧) Cit F. J. Powicke, Life of The Reverend Richard Baxter, 1615- 1691 (London,1924), PP. 283-4. Among The evidence for Defoe's interest in Baxter may be mentioned The fact That he quotes at least Two of his works (Gückel and Günther, Belesenheit, P.8).

(١٨) The Storm... 1704, sing A2r.

(١٩) Review, vii (1710), No. 39 (cit. William L. Payne, Mr Review, New york, 1947, p. 3I)

(٢٠) Review, v (1709), No. 139.

(٢١) Defoe's Novels", PP.4-8.

(٢٢) For a study of The closest seventeenth - century analogue To Moll Flanders, See Ernest Bernbaum, The Mary Carleton Narratives, 1663- 1673 (Cambridge, Mass., 1913), especially PP. 85 - 90.

(٢٣) I, PP. 145 - 58 ' II, PP. 52 - 65 ' I, PP. 77 - 8.

(٢٤) "The Introduction",
(٢٥) Poetics 8 - 9.
(٢٦) Aspccts of The Novel, P. 61.
(٢٧) 'Defoe's Novels", P. 17.
(٢٨) I, PP. 190, 196, 197; II, PP. 113 - 4.
(٢٩) II, P. 117.
(٣٠) I, PP. 180 - 83.
(٣١) Mayhew's Characters, ed Quennell (London, 1951), PP. 294 - 6.
(٣٢) II, P. 102.
(٣٣) II, PP. 90, 112,90; I, PP. 62 - 3;II, P. 134.
(٣٤) I, PP. 131, 139.
(٣٥) I, P. 131.
(٣٦) I, PP. 4 - 6.
(٣٧) I, PP. 126 - 7.
(٣٨) Collected Essays, ed Wilson (New York, 1948), P. 388.
(٣٩) Miscellaneous Criticism, ed. Raysor (London, 1936), P. 294.
(٤٠) "Robinson Grusoe", The Common Reader, Second Series (London, 1948), P. 58.
(٤١) Ibid.
(٤٢) II, P. 142.
(٤٣) I, P. 8.
(٤٤) I, PP. 14, 155.
(٤٥) I, p. 103.
(٤٦) II, P. 141.
(٤٧) II, PP 37 - 8.
(٤٨) I, P. 93.
(٤٩) Copenhagen, 1938, especially PP. 94, 198.
(٥٠) I, P. 204.
(٥١) I, PP. 154, 158.
(٥٢) True Collection..., P. 315.
(٥٣) I, P. 126.
(٥٤) II, P. 160.
(٥٥) Some Aspects of Defoe's prose", Pope and His, Contemporaries Essays, Presented to George Sherburn, ed Clifford and Landa (Oxford, 1949), P. 176.
(٥٦) Diary, ed Wheatley (London, 1896), vii, P. 279.
(٥٧) Leviathan, Pt II, Ch. 27.
(٥٨) Heros and Heroines (New York, 1946), P. 47.
(٥٩) Collected Essays, P. 47 ' The actual date Was 1722.
(٦٠) See Charles E. Burch, "British Criticism of Defoe as a Novelist, 1719- 1860", Englische Studien, LCVIII (1932), 178 - 98.
(٦١) Le Noyers de L' Altenburg (Paris, 1948), PP. 119 - 21

الفصل الخامس

الحب والرواية: باميلا

تعود أهمية المكانة التي يحتلها ريتشاردسون في التقليد الروائي بدرجة كبيرة إلى نجاحه في معالجة العديد من الإشكاليات الشكلية الرئيسية التي تركها ديفو دون حل. ولعل أهم هذه الإشكاليات هي إشكالية الحبكة، حيث كان حلّ ريتشاردسون بسيطاً على نحو لافت للنظر: فقد تجنّب الحبكة الإبيزودية بتأسيس رواياته على فعل **action** وحيد، وهو الغزَل **courtship** ومن الغريب دون شك أن يتحقّق مثل هذا الانقلاب الأدبي الحاسم بسلاح قديم تماماً، لكن هذا السلاح تكشّف بين يديّ ريتشاردسون عن قدرات جديدة- وهذه هي ثيمة الفصل الحالي.

(١)

ربطت مدام دي ستايل عدم معرفة القدماء للرواية بحقيقة أنّ العالم القديم، وبسبب المنزلة الاجتماعية المتدنّية للمرأة أساساً، لم يضفِ إلا أهمية ضئيلة نسبياً على العلاقات العاطفية بين الرجال والنساء. [١] فاليونان وروما القديمتان لم تَعرفا إلا القليل عن الحب الرومانسي بمعناه الحالي، ولم تنل لديهما الحياة الإيروسية★. أيّ قسط من الأهمية والاستحسان اللذين تنالهما في الحياة والأدب الحديثين،.. وحتى يوربيدس نظر إلى الرغبة الجنسية بمثابة انتهاك للمعيار البشري السويّ؛ وإذا لم يكن قد اعتبرها رذيلةً تماماً، فهو لم يعدّها فضيلة بالتأكيد؛ كما اعتبر إعطاءها حيزاً كبيراً، عند الرجل خاصةً، دليل ضعف وليس دليل قوة. أما في الأدب اللاتيني فيشير مقطع من شرح سيرڤيوس للملحمة ڤيرجيل الإنيادة إلى موقف تبخيسي مماثل: فهو يعتبر أنّ حبّ ديدو ليس موضوعاً رصيناً بما يكفي لجلال الملحمة، وإنما تخلّص ڤيرجيل من هذا المأزق بمعالجته هذا الموضوع بأسلوب يكاد يكون كوميدياً[٢] **paen comicus stilus est: nec mirum, ubi de amore tractatur.** ★★

ومن المتفق عليه عموماً أنّ الفكرة التي تعدّ الحب بين الجنسين القيمة الأسمى للحياة على الأرض نشأت مع نشوء الحب الغزلي **amour courtois** في بروڤانسا القرن الحادي عشر. فالحب الغزليّ هو في جوهره نتيجة تحوّل موقف العبادة الديني من موضوع سماوي إلى موضوع دنيوي - من مريم العذراء إلى

★ إيروس هو إله الحب عند الإغرايق، والإيروسي هو الشهواني، الشبقي... إلخ.
★★باللاتينية في النص الأصلي

الليدي التي رفعها التروبادور★ إلى مصاف الآلهة. وهكذا، فإنّ لنشوء الحب الرومانسي جذوراً عميقة في التقليد المسيحي، شأنه في ذلك شأن الفردانية الحديثة، وهذا ما جعل منه أساس النموذج المثالي للسلوك الجنسي في مجتمعنا. وحسب ڤيلفريد وباريتو(٣)، على الأقل، فإنّ معظم الدين الشمولي في الغرب هو دين جنسي ؛ تمدّه الرواية بتعاليمه وطقوسه، كما أقرّت رومانسيات القرون الوسطى الحب الغزليّ.

لم يستطع الحب الغزلي أن يقدّم نوعاً من الثيمة الرابطة والبنائية التي تتطلبها الرواية. فهو بالدرجة الأولى فانتازيا مسلية تلفّق من أجل إدخال البهجة إلى قلب الليدي النبيلة التي تقرّر مسبقاً مستقبلها الاجتماعي والاقتصادي بزواجها من لورد إقطاعي ؛ كما أنه يلائم عالماً لا أخلاقياً وخواءً اجتماعياً حيث لاوجود لغير الفرد وحيث العالم الخارجي بتشريعه الصارم وروادعه الدينية ضد الزنى(٤)، منسيّ تماماً. لذا فإنّ الأشكال الأدبية القروسطية التي عنيت بالحالة اليومية لم تولِ الحبّ الغزلي أي اهتمام، وصورت النساء جنساً موسوماً بنهمه الشهواني الذي لايشبع ؛ فالرومانسيات الشعرية والنثرية التي عنيت بالحب الغزلي صوّرت بطلاتها على هيئة كائنات ملائكية، وقد امتدت هذه المَثْلَنة★★ **idealization** إلى سيكولوجية القصة، و خلفيتها، ولغتها. أما بالنسبة للحبكة، فقد خضعت عفّة البطلة لنفس العيوب الأدبية التي خضع لها تصوير الزنى تماماً، فكلاهما مفتقر لخصائص التطور والإدهاش وهكذا، في حين يوفّر الحب الغزلي البداية والنهاية المألوفتين، نجد أن اهتمام السرد الأساسي في الرومانسيات لايتركّز على تطور علاقة الحب ذاتها، وإنما على المغامرات التي يقوم بها الفارس النبيل في سبيل الليدي التي يدور حولها الرومانس.

بالتدريج، بدأت سُنّة code الحب الرمانسي تتكيّف مع الواقع الديني، والاجتماعي، والسيكولوجي، وخاصة مع الزواج والعائلة. ويبدو أن هذه السيرورة حدثت باكراً على نحو خاص في انجلترا، وولدت في النهاية إيديولوجية جديدة تفيد كثيراً في تفسير كل من نشوء الرواية والفارق المميز بين تقاليد القصّ الإنجليزية والفرنسية، ففي معرض بحثه **تطور الحب الرومانسي**، كتب دينزدي روجيمون عن الرواية الفرنسية قائلاً: «إذا حكمنا على الزنى من خلال الأدب الذي تناوله، فإنه يبدو واحداً من المشاغل المميّزة تماماً للإنسان الغربي»(٥). في حين لم يكن الأمر على هذا النحو في انجلترا، حيث كانت القطيعة كاملة تماماً مع الصفة الزناوية المتأصلة في الحب الغربي لدرجة أنّ چورج مور يكاد يكون محقّاً في قوله أنه «ابتكر الزنى، الذي لم يكن موجوداً في الرواية الإنجليزية إلى أن بدأ الكتابة»(٦)

ونحن نجد علائم التوفيق بين الحب الغربي ومؤسسة الزواج منذ عمل تشوسر **حكاية فرانكلين** على الأقل، وهي علائم واضحة تماماً في عمل سبنسر **Faeri Queene** وفيما بعد وجدت البيوريتانية التي كانت راسخة لدى سبنسر تعبيرها الأرقى في **الفردوس المفقود** الذي هو، من بين أشياء أخرى، الملحمة العظمى والفريدة حقاً عن الحياة الزوجية. وفي القرنين التاليين أضحى المفهوم البيوريتاني للزواج والعلاقات الجنسية عامة هو السنة المعترف بها لدى المجتمع الأنجلوساكسوني إلى درجة لم يعرفها أي مجتمع آخر ؛ وكما تقول فريدا لورنس، التي تمتلك خبرة هامة في هذا المجال، فإن «الإنجليزي وحده لديه هذا الميسم

★ التروبادور:Troubadour الشعراء الغنائيون الموسيقيون الذين اشتهروا في شمالي إيطاليا وجنوب فرنسا. وخاصة في مقاطعة بروڤانسا من القرن الحادي عشر وحتى نهاية الثامن عشر.

★★ المثلنة : رفع إنسان، أوموضوع، إلى مرتبة المثل الأعلى وتنزيهه عن الشوائب والنواقص، في حالة من تضخيم قيمته وأهميته وجاذبيته بالنسبة للشخص الذي وضعه في ذلك المقام.

الخاص بالزواج... الرابطة الزوجية التي وهبها الله... والتي هي جزء من البيوريتانية»[7].

لعب ريتشاردسون دوراً هاماً في ترسيخ هذه السنّة الجديدة. فقد كتب في وقت كانت تتضافر فيه التغيرات الاقتصادية والاجتماعية المتنوعة لتجعل الزواج أكثر أهمية للمرأة من ذي قبل، وتحقيقه أكثر صعوبة بكثير في الوقت ذاته. ومع أن بعض هذه التغيرات كان عابراً ومحلياً، إلا أن معظمها صار واسماً للحضارة الإنجليزية والأمريكية الحديثة. ولقد أعطت هذه التغيرات ريتشاردسون ميزة هائلة على كتّاب الرومانس بحيث تمكّن من أن يعكس حياة عصره الواقعية ويوسّع العلاقة الغرامية المفردة لتناسب رواية أطول من أية رواية كتبها ديفو، وقد تمّ له ذلك دون استعانة بأي من عناصر التعقيد الخارجية ففي **باميلا** نجد أن لعلاقة المحبّين كل خصائص الحب الرومانسي الأساسية ؛ ومع ذلك فهي تشتمل وبصورة واقعية على العديد من الإشكاليات الأساسية في الحياة اليومية– الصراع بين الطبقات الاجتماعية ورؤاها المختلفة، الصراع بين الغريزة الجنسية والسنّة الأخلاقية. وفي الحقيقة فإن العلاقة بين باميلا والسيد ب تتحمل كل عبء البناء الأدبي بطريقة كانت مستحيلة في الرومانسيات.

(٢)

لم تجتمع قيم الحب الغزلي مع قيم الزواج إلا عندما أصبح الزواج نتيجةً الاختيار الحّر بين الفردين المعنيين بالدرجة الأولى. ولقد ظلّت حرية الاختيار هذه حتى فترة متأخرة استثناءً أكثر من كونها القاعدة في تاريخ المجتمع البشري، وخاصة بالنسبة للنساء ولذا، يبدو نشوء الرواية مرتبطاً بما نالته النساء في المجتمع الحديث من حرية أوسع بكثير، وهي حرية تحققت في انجلترا أبكر وأكمل من أي مكان آخر، وخاصة فيما يتعلق بالزواج.

فالبنات في فرنسا القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، كُنّ يُحْجَبنَ عن الشبان إلى أن يتدبر الأبوان أمر زواجهن. في حين كان مدى الحرية في انجلترا مدهشاً تماماً قياساً بفرنسا، وهذا ما أشار إليه مونتسكيو[8]. والعديد من معاصريه. أما في ألمانيا فقد كانت النساء أكثر حرماناً، [9]. بينما انتقدت الليدي ماري وورتلي مونتاغيو رواية **سرْتشارلز غرانديون** انطلاقاً من أن على ريتشاردسون أن يكون عارفاً كفايةً بالقيود المفروضة على الحقوق النسوية في إيطالياكي يتحقّق من أن بطله ماكان ليستطيع أبداً الشروع في غرامه مع كليمنتينا في منزل والدها[10].

تمتعت النساء في انجلترا بحرية واسعة نسبياً منذ العهد الإليزابيثي★ على الأقل، لكن هذه الحرية تعزّزت في القرن الثامن عشر ببعض أوجه نشوء الفردانية فقد نزعت الفردانية الاقتصادية، كما رأينا، إلى إضعاف الروابط بين الآباء والأبناء: وترافق انتشارها مع تطور نوع جديد من نظام العائلة أصبح منذ ذلك

★ نسبةً إلى الملكة إليزابيث الأولى (١٥٣٣ – ١٦٠٣) ، ملكة أيرلندا وانجلترا (١٥٥٨ – ١٦٠٣)، ويعتبر عصرها من أزهى العصور في التاريخ الإنجليزي.

الحين نظاماً معيارياً standard في معظم المجتمعات الحديثة

يمكن أن نطلق على هذا النظام اسم العائلة «الأوليّة»، حسب تعبير أ. ر. رادكيلف براون[١١] أو العائلة «الزواجية»، حسب تعبير إميل دور كهايم[١٢] وبالطبع، فإن الوحدة العائلية، في كل البلدان تقريباً، تضم الجماعة «الأوليّة» أو الزواجية» المؤلفة من الزوج والزوجة والأولاد، وكذلك مجموعة كاملة من الأنسباء الأبعد: ولذا، فإن استخدام المصطلحات هنا يتّم بمعناها الحصري الواقعي ؛ لأنه يشير إلى أن هذه الجماعة الأولية والزواجية هي وحدها ما يشكّل العائلة في مجتمعنا ؛ كما يشير إلى أنها كيان مشكّل بالاتحاد الطوعي لفردين اثنين.

إن هذا النوع من العائلة، والذي نستخدم له هنا مصطلح دوركهايم لأنه أدقّ وربما أقلّ إثارة للاستياء من مصطلح راكليف براون «أولية» يختلف من نواح عديدة عن أنواع العائلة في المجتمعات والعهود الأخرى، ويمكن أن نشير من بين هذه النواحي إلى التالية: عند الزواج يؤسس الزوجان عائلة جديدة في الحال، منفصلة تماماً عن كل من أبوي الزوج أو الزوجة وبعيدة عنها غالباً ؛ ليس هنالك تمييز رسمي بين خطي النسب الذكوري والأنثوي فيما يخصّ الملكية أو الحقوق، وإنما عوضاً عن ذلك نجد عدم الأهمية النسبيية لكلا الخطين على السواء ؛ أواصر القربى الممتدة عموماً إلى أبويّ كل من الزوج والزوجة، والأعمام والأخوال، والعمّات والخالات، وأولاد هؤلاء، الخ –ليس لها أية دلالة قسرية، وما إن تتأسس العائلة الزواجية، حتى تصبح وحدة مستقلة في شؤونها الاقتصادية والاجتماعية.

هذه الترتيبات تبدو لنا اليوم واضحة بمافيه الكفاية، لكنها في الواقع جديدة تاريخياً، وهي كلها تزيد من أهمية خيار الزواج وهذا الخيار حاسم بالنسبة للمرأة خاصة، لأنه يحدّد، نتيجةً للهيمنة الذكورية في المجال الاقتصادي، ونتيجة للحراك mobility الاجتماعي، والسكني، والمهني الذي أحدثته الرأسمالية، لامعظم علاقاتها الشخصية وحسب، بل ومستقبلها الاجتماعي والاقتصادي، وحتى الجغرافي. لذلك، من الطبيعي أن يرى السوسيولجيون المحدثون الحب الرومانسي بمثابة الرابط الضروري لنظام العائلة الزواجية،[١٣] فتقوية الروابط الداخلية بين الرجل وزوجته ضروري بالمطلق كي تحلّ محلّ ما كانت تناله المرأة من طمأنينة وتواصل عظيمين في أنظمة للعائلة أكثر التحاماً واتساعاً، وكي تقدم الوحدة الزواجية المنعزلة، وللمرأة خاصة، أيديولوجيا داعمة وراسخة.

يصعب القول إلى أي مدى كان نظام العائلة الزواجية شاملاً وكاملاً في انجلترا القرن الثامن عشر– فالحصول على المعطيات المتّسقة حول هذا الموضوع أمر عسير تماماً لكن يبدو أن نموذج العائلة التقليدية والبطريركية كان هو الأكثر شيوعاً في القرن السابع عشر. فتعبير «عائلة«» ، لدى غريغوري كنغ شأنه لدى شكسبير، يشير إلى أسرة بأكملها، وغالباً ما تضمّ الأجداد وأبناء الأعمام، وأقرباء أكثر بعداً حتى، فضلاً عن الخدم وغيرهم من المستحدمين. والعائلة بهذا المعنى الواسع كانت هي الوحدة التشريعية، والدينية، والاقتصادية، والتي يسيطر عليها ربّ البيت،. ففي التشؤون الاقتصادية، عل سبيل المثال، كان الكثير من الغذاء والكساء يصنع في البيت، وحتى السلع المعدّة للسوق كانت من منتجات الصناعة المنزلية بصورة أساسية، وبالتالي كانت دخلاً للجماعة العائلية ككل، وليست أجوراً نقدية شخصية

إذاً، من الناحية الاقتصادية، وقفت العائلة البطريركية في طريق الفردانية، وربما لهذا السبب ترسّخ نظام

العائلة الزواجية بقوة عظيمة في المجتمعات الفردانية البروتستانتية، وكان مدينيًا وله طابع الطبقة الوسطى بصورة أساسية.

إن أحد الموشرات الباكرة على التحوّل عن العائلة البطريركية والصناعية المنزلية هو الاحتجاج العنيف في عهد چيمس الأول على انحلال «التدبير المنزلي»(١٤) هذا الانحلال الذي عزاه معاصروه إلى الازدياد في قوة وعدد الطبقات الحرفية والتجارية. ومن المتّفق عليه بصورة واسعة تماماً أن هذا الجزء من المشترَك★ أظهر قوته أول ما أظهرها في الحرب الأهلية، ومما له دلالته في هذا الصدد أن سرْ روبرت فيلمر، المنظّر الرئيسي للجانب الملكي، كشف في عمله الباكر، **Patriarcha** الذي نشرَ بعدَ وفاته عام ١٦٨٠أن الحركة السياسية و الاجتماعية الجديدة تحدّتْ أكثر ما تحدّتْ أسس المجتمع والدّين المتمتعة بقداسة القدَم، وسلطة الأب على عائلته والتي هي رمز لكل نوع آخر من أنواع السلطة والنظام(١٥). ومماله الدلالة ذاتها أيضاً أن لوك. فيلسوف الفردانية الهويغي★★، نبذ كل أشكال الأبوّية **Paternalism**، بما فيها بعض أوجه العائلة البطريركية. وساقته نظريته السياسية والاقتصادية إلى أن يعد العائلة بمثابة مؤسسة علمانية تعاقدية بالدرجة الأولى وموجودة من أجل تأدية وظيفة عقلانية هي رعاية الأطفال إلى أن يتمكنوا من رعاية أنفسهم ،واعتقد لوك أنه حالما يتمكن الأبناء من تحقيق ذلك، يصبح من الواجب «نزع قيود الخضوع تماماً، وترك الإنسان لقراره الحرّ الخاص»(١٦). وهكذا فإن لوك يبدو، في جانب هام، وكأنه منظّر العائلة الزواجية.

إجمالا، كانت صورة العائلة في أوائل القرن الثامن عشر ماتزال صورة انتقال مشوّش وبطيء. وهذا ما توحي به دون شك أعمال ديفو وريتشاردسون، اللذين انتميا، وهما اللذان من الطبقة الوسطى، إلى وسط كان فيه الانتقال أكثر تقدماً على ما يبدو. وهما نفساهما كانا في الصفّ التقليدى وبقوة فيما يتعلّق بسلطة الأب والأهمية الحيوية للجماعة العائلية ككيان أخلاقي وديني ؛ في حين نزعت رواياتهما نحو التأكيد على التحرر الفردي من الروابط العائلية.

ومهما يكمن الأمر، فإن تحقيق هذا التحرر الفردي كان عسيراً بالنسبة لبطلات ديفو وريتشاردسون، نظراً لأسباب عديدة.

وإذا ما بدأنا بوضع النساء الحقوقي في القرن الثامن عشر، فإن هذا الوضع كان محكوماً إلى حد بعيد بالمفاهيم البطريركية للتشريع الروماني، فالشخص الوحيد في الأسرة **ذو الأهلية القانونية التامة** **Sui juris** ، والكيان الشرعي هو رأس هذه الأسرة أي الأب في العادة، وعلى سبيل المثال، فقد أضحت مُلكية المرأة مطلقة لزوجها بعد الزواج، رغم ما تقضي به الأعراف من ترتيب مهر عقاري★★★ لها عند صياغة بنود الزواج، كما أن الأولاد كانوا للزوج تبعا للقانون ؛ وللزوج وحده حق رفع دعوى الطلاق ؛ كما أن له حق معاقبة زوجته بضربها أو حبسها.

ويبقى صحيحاً أن هذا الوضع الحقوقي لم يعدّه معاصروه تمثيلاً لواقع الحال. فطبعة عام ١٧٢٩ من

★ المُشترَك:Community : شكل من أشكال التنظيم الاجتماعي عرفته أوروبا في المراحل السابقة على الرأسمالية...

★★ الهويغي: عضو في حزب بريطاني مؤيد للإصلاح، وعرف هذا الحزب لاحقاً باسم حزب الأحرار.

★★★ المهر العقاري: عقار يهبه الزوج زوجته بدلاًمن المهر ويبقى ملكاً لها تتمتع به طوال حياتها.

Magnae Britanniae Notitia عترفت أن النساء المتزوجات «مع كل أموالهن المنقولة... كُنّ ملكية مطلقة تماماً» لكنها تابعت القول «ورغم هذا كله، فإن وضعهن **القائم فعلاً** هو الأفضل في العالم»[١٧] . وعلى أية حال، فإن الوضع الحقوقي يؤكّد على حاجة النساء إلى الزواج المناسب بما يضمن أن لا يكون «وضعهن القائم فعلاً» مجرد تعبير عن وضعهن الحقوقي السيئ».

يتجلّى التعارض بين المواقف البطريركية والفردانية بوضوح تام في حقيقة أنّ الوضع البطريركي الحقوقي للنساء المتزوجات جعل من المستحيل بالنسبة لهن تحقيق غايات الفردانية الاقتصادية وكما نتوقع، فإن ديفو رأى بوضوح زائد هذا الجانب من القضية، وجسّد ثقل ووطأة هذه المشكلة في الذريعة البائسة التي تضطر روكسانا إلى التذرّع بها من أجل التغلب على ضعف النساء أمام القانون. فهي «كتاجرة» تتحقّق من أن السعي حلف الثروة لايمكن أن يجتمع مع الزواج، ذلك أن «الطبيعة الحقيقية لعقد الزواج... ليست إلا إعطاء الرجل الحرية، والملكية والسلطة، وكل شيء، أما المرأة فتبقى امرأة إلى الأبد– أي عبدة» وهكذا تأبى روكسانا الزواج، وحتى من أحد النبلاء، فهي، كما تقول، «تكون بخير ما دامت لديها الملكية، وحين يكون لديها ٢٠٠٠ جنيهاً في السنة. وهي وحدها تكون أسعد بكثير مما لو كانت حبيسة أُبّهة ذلك النبيل، فهي لاتعتبر النساء من تلك الفئة من البشر أحسن حالاً بكثير»[١٨] . بل إن حماس ديفو وتزمّته الاقتصادي يدنيه على نحو محفوف بالمخاطر من إثبات أن تخصّص روكسانا الشائن، أي معرفتها بأمور الصاعة المصرفية وتوظيف الأموال، يمكن له أن يصبح من أشدّ المهن المتاحة للنساء ربحاً.

أما بالنسبة للواتي لايتمتعن بتلك المجموعة الفريدة من الخصال التي تتمتع بها روكسانا، فقد صار تحقيق الاستقلال خارج الزواج أمراً متزايد الصعوبة في القرن الثامن عشر. فانحلال الصناعة المنزلية أثّر بشكل سيئ على النساء، وخلق فيضاً كبيراً منهن في سوق العمل، مما أدّى إلى انخفاض أجرهن إلى حوالي ربع معدّل أجر الرجل[١٩] .

وفي الوقت ذاته صار صعبا على النساء أكثر بكثير من ذي قبل إيجاد زوج في حال لم يتمكّنّ من تقديم الدوطة. وتشير دلائل كثيرة إلى أن الزواج أصبح قضية تجارية في القرن الثامن عشر على نحو يفوق بكثير ما كان عليه الحال في السابق. أما الصحف فقد أدارت أسواقاً للزواج، بإعلانات لعروض أو طلبات تحدد الدوط والمهور العقارية، وانساقت الصبايا إلى زيجات سيئة فظيعة على أرضية المصلحة المادية: وعلى سبيل المثال، فقد تزوجت السيدة ديلاني وعمرها سبعة عشر عاماً من رجل قارب الستين، أما إليزا محبوبة ستيرن فقد أصبحت زوجة رجل في منتصف عمره ولم تكن قد تجاوزت الرابعة عشرة. كما كتب سر وليم تمبل عند نهاية القرن السابع عشر أن عادة تدبير الزيجات صارت «مثل الصفقات والعروض التجارية تماماً، انطلاقاً من اعتبارات الكسب والمصلحة وحدها دون أي حب أو تقدير»، الأمر الذي «لم يحصل في أي عهد سابق»[٢٠] . وبالطبع، فإن العوامل الاقتصادية كان لها على الدوام أهميتها في ترتيب الزيجات، لكن يبدو أن السلطة التقليدية لربّ البيت لم تعد تبدي كبير اهتمام بالاعتبارات غير المادية حالما خضع نظام العائلة القديم لضغوط الفردانية الاقتصادية.

أما في المستويات الاجتماعية الدنيا فنجد أيضاً دلائل وافرة تدعم وجهة نظر مول فلاندرز التي مفادها أن سوق الزواج «لم تعد مواتية لجنسنا»[٢١] . كما عبّرت ظاهرة بيع الزوجات بصورة بالغة المأساوية عن شقاء النساء الأشد فقراً، أما الأسعار فتراوحت من ستة بنسات (نصف شلن) إلى ثلاثة جنيهات ونصف[٢٢] .

كما يدّل على هذا الشقاء ازدياد العلاقات غير الشرعية حيث ارتفع عدد الذكور المتّبعين لفلسفة السيد بادمان في أحد أعمال بنيان – «ومن الذى يحتفظ لنفسه ببقرة تدرّ ربع غالون من الحليب ببنس واحد؟»[٢٣] ؛ ويتضح حجم هذه الزيادة من مشكلة إمداد الأولاد غير الشرعيين بالمؤن والتي أصبحت إحدى المشاكل الرئيسية لأولئك المعنيين بإعانة الفقراء[٢٤] وبالمقابل فقد تأثّرت النساء أيضاً بازدياد نزوع الرجال إلى الزواج المتأخر بفعل الظروف الاقتصادية فديفو، مثلاً، ألحّ في **الانجليزي الأصيل** (١٧٢٦) على المثل القائل «لاتتروج قبل أن يحالفك الحظ»[٢٥] ؛ ومما يدل على المفاعيل الخطيرة لهذا الموقف أن جمعية نشر التعاليم المسيحية حاربت هذا الاتجاه باعتباره يشجع على الفسق والفجور.[٢٦]

أما البنات الخادمات فكان مستقبلهن سيئاً على نحو خاص. صحيح أنه كان هنالك بعض اللقْطَات★ **catches** ، الرائعة وإنْ لم يصل أيٍ منها إلى مستوى لَقْطَة باميلا الفائقة، لكن المصير المألوف لخادمات المنازل كان بائساً جداً: فقد كنّ يجبرنَ على البقاء مع مستخدميهن حتى سن الواحدة والعشرين، أو إلى أن يتزوجن؛ وكثير من الأسياد منعوا خادماتهم من الزواج منعاً باتاً[٢٧] ؛ وقيل إن عدد الخادمات العازبات وصل في لندن إلى ١٠,٠٠٠ من أصل ٢٥,٠٠٠ وذلك في عام ١٧٦٠.[٢٨] ولذا كانت فرصة باميلا الوحيدة للنجاة من العبودية هي الزواج من سيدها الذي كان زواجه منها، بالمناسبة، تجسيداً فائقاً لخيار الفرد الذي يستخّف بتقاليد عائلته وطبقته.

(٣)

من المستحيل تحديد نسبة السكان الذين تأثروا بأزمة الزواج لكن يكفي لمقاصدنا هنا أن نعرف أن القضية أثارت اهتماماً عاماً واسعاً ومتزايدا: وسواء أقرّ الإحصائيون بذلك أم لا، فقد اعتقد الناس أن الوضع كان خطيراً، ويتطلب إجراءات جذرية.

إن التطور الذي يكشف عن أفضل وجه كم أثّرت الأزمة على المواقف العامة هو المتغيّرفي وضع النساء العازبات. ويرون أن فكرة «العانس» باعتبارها وصمة تستدعي السخرية إن تكن ذميمة قد ظهرت، أواخر القرن السابع عشر، ففي عام ١٦٧٣ كتب ريتشارد أليستري في **نداء إلى الليدار**: «يعتقَد الآن أن العانس لعنة لا تضاهيها أية روح شعرية منتقمة... [وأنها] المخلوق الفاجع إلى أقصى حدّ في هذا الكون»[٢٩] وفيما بعد، تحدث ديفو كثيراً عن «حالة المخلوقات المحتقَرة، المدعوّة بالعوانس»[٣٠]، وهناك عدد هائل من الصور الأدبية الكاريكاتورية في هذه الشاكلة في أدب القرن الثامن عشر، من مِسْتريّس تيكن في عمل ستيل الزوج الحنون (١٧٠٥) إلى بردجيت أُوْل ورثي في **توم جونز** لفيلدنغ وتابيثا برمبل في همفري كلينكر لسموليت. ولقد كان اسم «تابي» ، بالمناسبة، اسماً نمطياً تحقيرياً للعانس قبل أن يدرج إطلاقه على أنواع رديئة من القطط.[٣١]

تشير كلمة **spinster**، إلى السبب الأساسي في انحطاط وتدهور وضع النساء العازبات. فأول

★ اللَقطَة: هنا بمعنى كل ما يمكن للمرء أن يفوز به، وبخاصة كزوج أو زوجة.

استخدام لهذه الكلمة مُسجّل في **معجم أكسفورد للغة الإنجليزية** بمعنى «امرأة عازبة تخطّت سنّ الزواج المعتاد» كان في عام ١٧١٩ كما ظهر هذا المعنى في العدد الأول من صحيفة حملت الاسم ذاته **The Spinster** وفي هذا العدد يذكر ستيل، تحت اسم راشيل وولباك، أن الكلمة لم تكن تحمل معنى التحقير في الأصل، بل كانت تشير إلى «صناعة نسوية★ جديرة بالثناء. ولكن النساء العازبات لم يعدن في القرن الثامن عشر مصادر نفع اقتصادي حقيقي في الأسرة. إذْ قلّت الحاجة إلى عملهن في الغزل والحياكة، وغيرها من الأعمال الاقتصادية ؛ وبالتالي لم يكن أمام كثير من النساء العازبات سوى الخيار البغيض بين العمل بأجور زهيدة جداً، أو العيش عالةً على الآخرين.

وكان الخيار الثاني هو الخيار الوحيد بالنسبة للنساء نبيلات المحتد ؛ فكما كتبت جين كولبير التي عاشت على حساب فيلدنغ وكانت صديقة ريتشاردسون: «أمام الشباب سُبل كثيرة للعيش الكريم ؛ أما بالنسبة للبنت فلست أعرف أية طريقة للإعالة لاتلقي بها دون منزلة الجنتلمانة في أعين الناس»[٣٢] صحيح أن قلّة قليلة من النساء العازبات، مثل الآنسة إليزابث كارتر، التي أهداها وليم هايلي مؤلَّفه **مقالة فلسفية، وتاريخية، و أخلاقية عن العوانس** (١٧٨٥)، أومثل چين أوستن من الجيل اللاحق، تمكّنَّ من امتهان الأدب بنجاح ؛ وأن عدداً من العوانس حذون حذوهن وإنْ بصورة أقلّ بروزاً وقدمن روايات للمكتبات الدوّارة، إلا أنه ليس هنالك أية حالة مسجلة في ذلك القرن لامرأة أعالت نفسها تماماً من قلمها، كما أن مهنة التأليف لم تكن متاحة بأي حالٍ من الأحوال إلا لأقلية ضئيلة جداً.

وكان الاعتقاد السائد، أنّ المطلوب بإلحاح هو بديل للرهبانيات التي ظلّت توفّر للسيدات المأوى والمهنة إلى أن تمّ إغلاقها مع حركة الإصلاح، بينما واصلت تقديم خدماتها في البلدان الكاثوليكية. ولقد ألحت ماري أستيل في عملها **اقتراح جديّ** (١٦٩٤) على إقامة «دير وملجأ ديني» ؛ كما عرض ديفو فكرة مماثلة في **مقالة حول المشاريع** (١٦٩٧) ؛ في حين كانت **The Gentleman's Magazine** صريحة تماماً عام ١٧٣٩ حين طالبت «بطريقة جديدة لجعل النساء نافعات وقادرات على إعالة أنفسهن كما الرجال، وبالتالي الحيلولة دون تحولهن إلى عوانس أو سلوكهن السُبل الرديئة»[٣٣] وكان ريتشاردسون متحمساً تماماً لهذه الفكرة ؛ فكلاريسا تندب أنها لم تستطع تأمين مأوى لها في أخوية نسوية[٣٤] ؛ بينما يمدح سِر تشارلز غرانديسون «الأخويات النسوية البروتستانتية» حيث «أعداد من الشابات يجمعن ثرواتهن القليلة، ويعلنَّ أنفسهن... من دخلهنّ الخاص ؛ مع أن كلاً منهنّ على حدة معوزة حزينة»[٣٥]. ونذكر، بالمناسبة، أنّ الليدي ماري وورتيلي مونتاغيو وجدت في اقتراحه هذا الجزء الوحيد الذي يستحق الثناء في الكتاب كله[٣٦]

وعلى أية حال، فإن أياً من هذه الخطط لم تجد طريقها إلى التنفيذ. واستمر وضع العازبات المأساوي على حاله، ومن الملاحظ أن كثيراً من رجال الأدب في تلك الفترة كانوا محاطين بمجموعة متبدلة من العوانس — سويفت، بوب، ريتشاردسون، فيلدنغ، جونسون، هوراس وولبول، على سبيل المثال. وكثير من هؤلاء النساء كن عالة كلياً أو جزئياً ؛ ولم يعدن كما في السابق، عضوات نافعات في بيت عائلي كبير بحكم الولادة، وإنما متلقيات للإحسان الطوعي من هذا الفرد أو ذاك.

★كلمة spinster في اللغة الانجليزية تعني العانس، كما تعني امرأة تمارس حرفة العَزْل «غزّالة».

لم يثر العازبون الذكور مثل هذا القدْر من الرثاء لحالتهم، لكن الزيادة في عددهم اعتُبرت على نحو واسع أمراً محزنا اجتماعياً وخطراً أخلاقياً.. وعند تهاية القرن السابع عشر أشار علماء الاقتصاد السياسي مثل بتي، وداڤينانت، وغرو إلى ضرورة فرض ضرائب أعلى على العازبين ؛ وقد جادل بتي، مثلاً، أن على كل من يرفض الإنجاب «أن يعوّض للدولة فقدان زوج من الأيدي»(٣٧). كما كان هنالك أيضاً نوع من الاحتجاج الأخلاقي الشديد على العزوبية، خاصة بين البيوريتانيين: ففي نيو إنجلند لم يكن يسمح للعازبين بالعيش وحدهم(٣٨). ويصوّر ريتشاردسون هذه الريبة في رواياته، مع أن همّه الأساسي لم يكن منصبّاً على أخلاق العازبين بقدرما كان منصباً على مصالح زوجاتهم المحتملات، ونحن نجد ذلك، مثلاً، في شكوى هاربيت بيرون أنّ «هنالك عازبين كثر في انجلترا الآن، آلاف عديدة، أكثر مما كان عليه الحال قبل سنوات قليلة مضت: ومن المحتمل أن يزداد عددهم (وبالتالي عدد النساء الوحيدات) سنة بعد أخرى»(٣٩)

وإنذار الآنسة بيرون له أساسه المتين: فنسبة العازبين بين رجال الأدب في تلك الفترة كانت كبيرة جداً بالفعل. بوب، سويفت، اسحق واط، جيمس تومسون، هوراس وولبول، شنستون، هيوم، غراي، وكومبر، على سبيل المثال، ظلّوا دون زواج، ويبدو أن القصيدة الهزلية **«الأعزب يناجي نفسه»** (١٧٤٤) التي شاعت في تلك الفترة كانت تماشي على نحو غير مسبوق ماهو قائم فعلاً، وهي تبدأ: «زواج، أو لا زواج، تلك هي المسألة».

ومن الواضح أن الحلّ لدى ريتشاردسون هو ماجاء صراحة على لسان غرانديسون، «أنا مع أن يتزوج كل إنسان»(٤٠). ولكن حتى لو تزوج كل الرجال، فإن مشكلة الزواج لدى النساء تظل خطيرة ودون حلّ، عملياً، ومن المحتمل أن فيض النساء الكبير في انجلترا، وخاصة في لندن، الذي كشفه تعداد السكان عام ١٨٠١(٤١)، استمر طوال القرن ؛ بل إن هذا هو الاعتقاد السائد دون شك(٤٢). ولذا، فإن الحلّ الوحيد كان الزواج المتعدد«**Polygyny**»(٤٣)، أو تعدد الزوجات، حسب التعبير الشائع في القرن الثامن عشر ؛ ويدلّنا مقدار الاهتمام الكبير بهذا الموضوع خلال تلك الفترة كم كانت أزمة الزواج خطيرة وواسعة الانتشار.

لاتهمّنا هنا تفاصيل الجدال حول تعدد الزوجات، إذْ لا يمكن القول إن الجمع بين الزوجات كان شائعاً في الرواية الانجليزية، اللهم إلا في ذلك الشكل المختلف اللائق الذي نجده في رواية توماس أموري **چون بنكل** (١٧٥٦)، حيث يموت الحب القديم بسرعة قبل أن يكتمل الحب الجديد. وباختصار، فإن تعدد الزوجات، والذي جادل في شرعيته بعض البروتستانتيين المفرطين في إجلال الكتاب المقدس وتفسيره حرفياً في القرن السابع عشر، جذب كلاً من الربوبيين★ (٤٤) الذين هاجموا وجهة النظر المسيحية الأرتوذكسية في الزواج مشيرين إلى أن تعدد الزوجات كان مستحسناً في شريعة موسى، وكذلك جذب علماء الاقتصاد السياسي من إسحق ڤوسيوس إلى ديڤيد هيوم(٤٥)، الذين، رأوا في تعدد الزوجات حلاً ممكناً لمشكلة نقص السكان، التي زعموا (على نحو خاطئ تماماً)، أنها تهدد المجتمع كنتيجة لازدياد العزوبية(٤٦).

وبالطبع، فقد هاجم المسيحيون الأرتوذكس والأخلاقيون تعدد الزوجات بعنف. وعلى سبيل المثال،

★ الربوبية Deism : مذهب يدعو إلى الايمان بدين طبيعي قائم على العقل لاعلى الوحي، ويؤكد على المناقبية أو الأخلاقية منكراً تدخّل الخالق في نواميس الكون. وعموماً هو الإيمان بالله بغير اعتقاد بديانات منزلة. اشتهرت في القرن الثامن عشر.

فقد كتب الدكتور ديلاني صديق ريتشاردسون بحثاً بعنوان **تأملات حول تعدد الزوجات**، تدلّ نبرته الهستيرية نوعاً ما على ذعر شديد . فقد عبّر عن خشيته من أنّ «تعدد الزوجات مع أنه لا غ بالفعل حالياً.. ولكن إلى متى سيستمر الأمر على هذا النحو في ظل الزيادة الحالية للخيانة والمجون»[٤٧] . وهذا الكتاب، الذي طبعه ريتشاردسون عام ١٧٣٧ زودّه بالمادة اللازمة لبحث تعدد الزوجات في القسم الثاني من روايته **باميلا**، حيث يستغّل السيد ب جيداً حجج الربوبيين غير الملتزمين بالقواعد الصارمة، مع أن عروسه تجعله يتراجع في النهاية عن ذلك «الحديث الغبي»[٤٨] لكن لوفليس في **كلاريسا** يواصل أساليب السيدب الفاسدة ويقترح شكلاً آخر بارعاً ومميزاً – مرسوم برلماني يقضي بالزيجات السنوية: وهو يجادل أن مثل هذا المرسوم سوف يضع حداً لتعدد الزوجات «الذي سيصبح متخلفاً»، كما أنه سيضع حداً «للضجر، والكآبة» ويضمن عدم بقاء «أية **عانس** في بريطانيا العظمى وكل مقاطعاتها» [٤٩] خلال فترة قصيرة.

هنالك، إذاً، دلائل بالغة التنّوع تؤيد القول إن التحول إلى النظام الاجتماعي والاقتصادي الفرداني جلب معه أزمة في الزواج كان وقعها عيفاً على النساء خاصة حيث صار مستقبلهن مرهوناً أكثر بكثير من ذي قبل بقدرتهن على الزواج وبنوع الزواج الذي يتدبرّنه في حين كان إيجاد الزوج يصبح أصعب على نحو متزايد.

إن حدّة هذه المشكلة تفسّر جانباً كبيراً من نجاح **باميلا** الباهر في زمنها. فالبنات الخادمات كما رأينا في الفصل الثاني، شكّلن جزءاً هاما من جمهور القرّاء، وكان صعباً عليهنّ بصورة خاصةأن يتزوجن: فلاعجب إذاً، أن تعتقد الليدي ماري وورتلي مونتاغيو أن انتصار باميلا الزواجي جعلها «متعة للحادمات في كل الأمم»[٥٠] . وبصورة أعمّ، يبدو أن بطلة ريتشاردسون رمزت لمطامح كل نساء جمهور القرّاء اللواتي يكابدن المصاعب المبيّنة أعلاه وليس ذلك وحسب، بل إن مصاعب مماثلة نوعاً ما صارت منذئذ هي القاعدة في المجتمع الحديث نتيجة للمفاعيل المتراكبة للفردانية الاقتصادية والعائلة الزواجية ؛ ويفسّر هذا كون الغالبية العظمى من الروايات المكتوبةبعد **باميلا** سارت على منوالها، وركزّت اهتمامها الأساسي على الغزل الذي يفْضي إلى الزواج.

لكن **باميلا** تفترق عن هذا النموذج المألوف من الروايات في جانب هام:فبصرف النظر عن تتمة ريتشاردسون غير الحكيمة، نجد أن السرد لا ينتهي عند الزواج، بل يستمر حوالي مائتي صفحة تقريباً بينما تنجز كل مراسم الزواج والنموذج الزواجي الجديد تبعاً للمواصفات النوعية لدى ريتشاردسون. وهذا الإلحاح المحدّد غريب علينا، ويدلّ على افتقار إلى التناسب الشكلي في الرواية. ولكنه، عملياً، دليل جيد على مقاصد ريتشاردسون الواقعية، ففي عام ١٧٤٠ لم يكن قد ترسّخ تماماً مفهوم الطبقة الوسطى للزواج، ولابد أن ريتشاردسون قد شعر أن هدفه المتمثّل في تقديم موديل جديد من ممارسة العلاقات بين الرجال والنساء يقتضي صرف النظر إلى قضايا مثيرة نأخدها نحن كأنها مسلّمات في حين لم يكن هناك اتفاق عام وشامل عليها حين كتب ريتشاردسون روايته.

ويمكن لنا أن نجد في مجال القانون معادلاً تاريخياً لإعادة ريتشاردسون تعريف الزواج. ففي عام ١٧٥٣ أدخل هيردويك، رئيس مجلس اللوردات الأعلى والرئيس الأعلى للقضاء،، صك الزواج **marrieage Bill** الذي أرسى الأساس القانوني للمارسة الحديثة، والذي، كما يقول أحد المؤرّخين الفيكتوريين، قدّم مساهمة جليلة على طريق تحسين «العلاقات الزوجية للشعب الإنجليزي، غنيّه

وفقيره»[٥١]. وكان الهدف الأساسي من هذا الصك هو وضع حدّ للفوضى والتشوّش في مقومات الزواج الشرعي، وكي يحقق ذلك أكّد بعبارات لالبس فيها أنّ من غير الممكن إنجاز الزواج الشرعي، ماعدا في ظروف معينة خاصة واستثنائية جداً إلامن قبل ممثل الكنيسة الإنجليزية في كنيسة الدائرة بعد التلاوة العلنية للتحريمات في ثلاثة آحاد متتالية، وبرخصة رسمية[٥٢].

وهذه الممارسة كانت شائعة في السابق ؛ لكن حالما سرى مفعول القانون، صارت زيجات القبول المتبادل شفاهاً شرعية ؛ — والأهم من ذلك— صارت الزيجات السرّية التي يعقدها ممثل الكنيسة الموكّل شرعية أيضاً. ولقد أدّى هذا الأمر إلى كثير من الزيجات السرّية، خاصة تلك التي عقدها قساوسة سيئو الصيت أثناء إجازات سجن فليت، كما أدى إلى مفاسد أخرى، مثل مراسم الزواج الزائفة التي كثيراً ما صوّرتها كوميديا عهد إعادة الملكية،★ **Restoration** والتي ظهرت من جديد فيما يبذله السيدب من جمهود لخداع باميلا بزواج كاذب[٥٣].

أثار صك الزواج معارضة تورية (محافظة، شديدة جداً)، على أساس أن السلطة المدنّية ليست مؤهلة لهذه القضية، وأن تمويل الإكليروس إلى مجرد موظفين لدى الدولة، يعني أن الهويغيين (الإصلاحيين) يفسدون النظرة الأرثوذكسية المقدّسة إلى الزواج[٥٤] وفي الواقع، ومع أن هذا لم يكن جانباً لم يكن هاماً مما رمى إليه الصك الذي وفّق بين حاجات القانون والممارسة الدينية الشائعة، فإن هذا الإجراء ساعد على إزاحة الموقف التقليدي والديني تجاه العائلة: ذلك أن الصك جسّد المقّومات الأساسية لوجهة نظر لوك المتعلقة بالعائلة، فقد جعل الزواج عقداً مدنياً بين الأفراد— وبالمناسبة، لقد تقاسم لوك وجهة النظر هذه مع البيورتيانيين[٥٥]، والذين دعم خلفاؤهم في القرن الثامن عشر، أي المنشّقون، الصك مع أنه يضطرهم إلى الزواج في الكنيسة الأنجليكانية.[٥٦]

ولقد ظهر في الفترة ذاتها نقد واسع للتعقيد والعلنية التي صارت مرتبطة بمراسم الزواج. وهذه هي وجهة نظر غولد سميث[٥٧]، مثلاً، وكذلك شيبر في روايته **مرسوم الزواج** (١٧٥٤)، والتي هي أول عمل قصصي تثيره فقرة تشريعية ؛ في حين تذّمر هوراس وولبول من كثرة «المواقع الشرعية والشكليات التي يجب الخضوع لها كما في معاهدة للصلح».[٥٨]

وعلى أية حال، فإن المرسوم كان في الأساس «ما تمنّاه كل رجل صالح منذ وقت طويل»[٥٩]، كما يقول صديق ريتشاردسون سر توماس روبنسون، فقد عبّر الصك بلغة قانونية عمّا أضفاه ريتشاردسون على الزواج في **باميلا** من سيماء البروتوكول التعاقدي المُفكّر به جيداً، حيث نرى أن البطلة تلحّ بقوة على المراسم العامة والمُعْلَنة.[٦٠] أما رواية **سر تشارلز غرانديسون** فقد ظهرت في عام نفاذ الصك وسريان مفعوله وبطلها يؤيد بجسارة الرأي القائل: إنّ «مكاتب الزواج» ليست «لائقة» ولا «تقيّة» معلناً أنه «يحقّق مجداً بتلقي يد زوجته أمام عشرة آلاف مشاهد»،[٦١] مع أنه لا يجمع في الواقع إلا حشداً أقل من ذلك حين يتزوج في الكنيسة. وبالفعل، إن التشدّد الذي أبداه ريتشاردسون في رواياته بخصوص مراسم الزواج كان

★ إعادة الملكية في انجلترا عام ١٦٦٠ حين رُمّي تشارلز الثاني إلى العرش. ويقصد بها عموماً عهد هذا الملكُ (١٦٦٠ – ١٦٨٥)، وأحيانا عهد الملك جيمس الثاني (١٨٨٥ – ١٦٨٨) أيضاً.

كما وصفته الليدي ماري وورتلي مونتاغيو ساخرةً: «لابد أن مؤلف هذه الروايات راعٍ لإحدى الأبرشيات، يتوقف كسبه الأساسي على حفلات الزواج، و حفلات التعميد».(٦٢)

(٤)

كنا قد أشرنا إلى أن نجاح **باميلا** يعود بدرجة كبيرة إلى استجابتها لاهتمام القارئات. ولعل من الضروري قبل المتابعة أن ندرس بإيجاز الأسس التي استند إليها الاعتقاد بأن نسبة النساء في جمهور القراء كانت كبيرة بما يكفي لضمان نجاح الرواية، وأن ريتشاردسون نفسه كان في موقع يمكّنه من التعبير عن اهتماماتهن الأدبية المميّزة.

وجدنا سابقاً أن كثيراً من النساء، وخاصة من كان وضعهن المعيشي متوسطاً وعشن في المدن، كان لديهن وقت فراغ أكبر من ذي قبل، وقد كرّسن منه مقداراً كبيراً للأدب وغيره من المتابعات الثقافية. الأمر الذي انعكس في ذلك النزوع لدى الناشرين والكتّاب للتوجّه إلى جمهور النساء بصورة خاصة. وهكذا أسس جون دنتون عام ١٦٩٣ أول دورية موجهة صراحة إلى النساء، هي **The Ladies' Mercury**، وكانت هنالك جهود أخرى كثيرة مماثلة مثل **Female Tatler** عام ١٧٠٩، و **Femal Spectator** التي أسستها إليزاهاي وودعام ١٧١٤. وكذلك شرع أديسون أيضاً في إرضاء النساء. أما ستيل فقد جمع **مكتبة الليدات The Ladies' Library** عام ١٧١٤ كي يقدم لهن ماهو أكثر تثقيفاً من تلك المادة التافهة التي طالما تذرعن بها ليقصرن أنفسهن عليها.

وفي الحقيقة، لايبدو صحيحاً مازُعِمَ من أن معظم النساء لايقرأن سوى الرومانسيات والروايات فكثيرات منهن كرّسن أنفسهن للأدب الديني، أما بالنسبة للقراءة العلمانية فيبدو، أن مستوياتهن الثقافية المتدنية قد جعلت الأدب الكلاسيكي والتعليمي غير وارد لدى غالبيتهن العظمى، ولذا نزعن إلى تكريس وقت الفراغ لديهن لأية قراءة تنويرية متاحة. صحيح أن «البنت قارئة الرواية» أصبحت نمطاً كوميدياً راسخاً في فترة مبكرة من القرن(٦٣)، مع بيدي تبكينز في عمل ستيل **الزوج الحنون** (١٧٠٥)، وهذه حقيقة تشير إلى أن القصة كانت القراءة الأساسية لدى الشابات ؛ لكن من المحتمل أكثر أن هذه «البنت قارئة الرواية» كانت حالة متطرفة، فمعظم النساء قرأن كلاً من القصص والمواد الأخرى الأكثر رصانة. وتدلّ مكتبة شاميلا في رواية فيلدنغ التي حملت الاسم ذاته على هذا الخليط من الأذواق عند نساء أحد المستويات الاجتماعية حيث اشتملت هذه المكتبة على أعمال دينية رصينة مثل **الواجب الكامل للإنسان**، علاوة على روايات غير مهذبة مثل **ڤينوس في الدير. أو الراهبة في جبّته**(٦٤). أما عن المستوى الاجتماعي على الراقي فنجد النمطين النسويين النموذجيين ماتيلدا وفلاڤيا في عمل وليم لو **دعوة وقورة إلى حياة تقيّة ورعة** (١٧٢٩)، حيث نجد رفوف مكتبتيهما مليئة بما هو تقيّ وما هو ظريف في الوقت ذاته، كما أن كثيرات من النساء في إطار معارف ريتشاردسون جمعن بين هذه الأذواق. ولذا، من الوارد تماماً أن يكون أحد أسباب نجاح باميلا هو في الطريقة التي مكّنت بها القارئات من التمتع بفتنة كل من القصّ والأدب التقي في الوقت ذاته والعمل ذاته.

من العسير أن نحدّد ما إذا كان لدى ريتشاردسون أية نيّة واعية للاستجابة إلى هذين المقومين في الذائقة الأدبية النسوية. لكن مراسلاته التي كتب فيها عن أعماله تكشف اهتماماً عظيماً وطاغياً برد وفعل الجمهور على هذه الأعمال، وردّه على اعتراض تشين على مافي باميلا من «دلال وغنج» يوضح النقطة التي نبحثها: كتب ريتشاردسون: «لو كنت مغرقاً في الروحانية، فإنني ما كنت لألفت سوى أنظار الجدّات، لأن الحفيدات كن سيصنّفن فتاتي مع أفضل مجموعة من الرفاق، كتلك التي في أعمال الكتاب الأشدّ وقاراً، ويتركنها هناك»[٦٥] ومن جهة أخرى، لاحاجة بنا لافتراض أنّ ما جسّده ريتشاردسون في رواياته من اهتمام عميق بمشاكل النساء كان محاولة لإرضاء الذوق النسويّ، فكل ما نعرفه عن شخصيته وعن طريقة حياته يدّل على أنه قاسمهنّ هذا الذوق بدرجة ملحوظة تماماً.

كان ريتشاردسون يُسرّ كل السرور لرفقة النساء، وكان يعتقد، كما أسرّ مرة إلى الآنسة هاي مور بعد ملل ثلاثة لقاءات متكررة مع صديقه «الدكتور هبرون الطيب»، أن «ليس هنالك ماهو أحسن وأبهج من رفقة النساء الذكيات»[٦٦]. وكان فخوراً جداً بما في أعماله من «نزوع إلى الإعلاء من شأن الجنس» وبما قوبل به هذا النزوع من ثناء، وكتب يقول: «مامن رجل شرّفته أرواح الجنس اللطيف مثلي»[٦٧]. كما أننا نجد في رسائله الكثير مما يدل على أن تماهيه الشخصي العميق مع الجنس الآخر يتجاوز التفضيل الاجتماعي أو الألفة الثقافية. وهذا دون شك، هو معنى خوفه من الفئران، أو على الأقل اعترافه للسيد تشابون: «كان لدي دوماً ضرب من النفور المتأصّل تجاه تلك الأنواع من الحيوان»[٦٨].

ونحن نجد أحد انعكاسات التصاق ريتشاردسون بالموقع النسوي في غزارة التفاصيل المنزلية الموضوفة بدقة في باميلا. وقد اعترض صراحة كثير من القرّاء الذين عاصروه على «ركام التفاصيل التافهة» في الرواية ؛ وتعجبّ جنتلمان في أحد المقاهي ساخراً أن «المؤلف لم يخبرنا عن العدد الدقيق لدبابيس الزينة التي شكّلتها باميلاحين انطلقت إلى لنكولنشاير، وكم صنفاً من هذه الدبابيس اشترت ببنس واحد»[٦٩] ؛ فيلدنغ فيدنغ فقد جعل شاميلا توضّب «قبقاباً وتقريباً واحداً آخر» عندما تترك سكويربوبي[٧٠]، وذلك بقصد التهكم على عدم تحفظ ريتشاردسون، فيما يتعلق بالتفاصيل التافهة لقضايا اللباس. ولكن، في حين تهكّم الرجال، لاشك أن كثيرات من النساء القارئات استمتعن بهذه التفاصيل الخاصة بهن ؛ فقد أثنت مدام دون ديفّاند مثلاً، بصورة خاصة على **tous les détails domestiques**★[٧١]، وفضلت روايات ريتشاردسون لهذا السبب على الرومانسيات الفرنسية.

ولعل ولوع ريتشاردسون النسوي بالتفاصيل المنزلية قد أسهم بقسط وافر في إصفاء سيماء الواقع اليومي على السرد ؛ فبطلات الرومانس، مثلاً، قمن بأسفار كثيرة في الغالب، لكن أياً من هذه الأسفار لم يكن قبل أسفار باميلا واقعياً بحيث يوازيها في ذلك التنوع المربك في خزانة ملابس السفر. ومن ناحية أخرى فإن التصاق ريتشاردسون بالموقع النسوي ورّطه في افتراق عن السياق العادي للحياة البشرية له دلالته. فزواج باميلا ممن هو أعلى منها منزلة اقتصادياً واجتماعياً هو انتصار غير مسبوق لجنسها، ومع أن السيدب يتقبل مصيره هذا بطيب خاطر إلا أننا لا يمكن أن نعتبر أن الحصيلة عادت عليه بالرضا العميم مثلماعادت عليها ؛ أي أن اتجاه الحبكة، في الحقيقة، يداهن وبصورة مفرطة مخيّلة القرّاء من جنس معين ويشبع

★ بالفرنسية في النص الأصلي: كل التفاصيل المنزلية.

غرورها وفي الوقت ذاته يجلد مخيلة الجنس الآخر.

وهنا، أيضاً، دشّنت **باميلا** ملحماً ثانياً تماماً في التقليد الروائي. فزواج الشخصيات الرئيسية يؤدي إلى ارتقاء في المنزلة الاجتماعية والاقتصادية للعروس، وليس للعريس. وفرط الزواج، **Hypergamy** مع أنه ليس عرفاً شائعاً في المجتمع الحديث، هو عرف ثابت في الرواية ؛ وسببه الجوهري دون شك كثرة النساء في جمهور قرّاء الرواية، هذه الكثرة التي تنعكس على نحو مباشر في التفصيل الدقيق لزهدها وتصوفها الزواجي.

(٥)

إذن، تبدي **باميلا** ريتشاردسون تجاوباً خاصاً مع القسم النسوي من جمهورها ؛ و يمكن لنا الآن أن نعود إلى ثيمتنا الأساسية، لنرى كيف أنّ مشاكل النساء الزواجية كانت بحيث توفّر موارد أدبية غنية. ولقد رأينا مس قبل قوى هائلة في التاريخ الاجتماعي لعصر ريتشاردسون نزعت إلى تعميق الاهتمام بكفاح باميلا في سبيل الحصول على زوج، وهذه القوى كانت وثيقة الصلة أيضا بالتغيّرات الهامة جداً في الموقف المقبول تجاه الأدوار الأخلاقية والسيكولوجية للجنسين، وهي تغيرات وفرّت القاعدة الأساسية التي استند إليها. ريتشاردسون في عرضه لتشخصية بطلته ولطراز الفعل في روايته. وبسبب هذه التغيرات نجد أن الغزَل في «**باميلا** ينطوي على صراع، لا بين فردين اثنين وحسب، بل وأيضاً بين تصورين للأدوار الذكورية والأنثوية يجعلان تفاعل هذه الأدوار في الغزل أكثر تعقيداً وإشكالية مما كان عليه الحال في السابق، وليس مجرد كشف مضحك لتكنيكات السيد ب

ويصعب تماماً تحديد ما كان عليه بالضبط كل من هذين التصوّرين. وهذه واحدة من المصاعب العامة في استخدام التاريخ الاجتماعي لتفسير الأدب، لأن معرفتنا بالجوانب الموضوعية لتغيّر اجتماعي محدد، والطريقة التي يؤثر بها على أفكار مشاعر الأفراد المعنيين، تكون مزعزعة وقائمة الافتراض مالم تكن موثّقة وأكيدة. ومع ذلك فإن المشكلة لا يمكن تفاديها كلياً ؛ فمهما تكن أهمية الوقائع الخارجية المتعلقة بتعقيدات وضع النساء الاجتماعي، فإن هذه الوقائع تجلّت لريتشاردسون على هيئة افتراضات مسبقة لاواعية إلى حد بعيد لدى البشر المحيطين به ؛ ومن المفترض أن هذه التوجهّات الاجتماعية والسيكولوجية هي التي أملَتْ طريقة قرائه في فهم أفعال وأفكار الشخصيات في **باميلا** ولذا، فإن من الضروري أن نحاول كشف الاعتبارات الغالبة التي شكّلت مافي باميلا من مواقف تجاه الجنس والزواج.

ولقد لاحظنا سابقاً أحد هذه المواقف، وهو افتتان البطلة الطاغي بالزواج وبكل ما يتعلق به، بيد أن هذا الموقف يتكامل مع واحد آخر– الرعب الشديد من أي عرض أو اتصال جنسي قبل انعقاد رباط الزوجية. وهاتان النزعتان كلتاهما نمطيتان في البيورتيانية.

حصل تمثّل الزواج لقيم الحب الرومانسي والذي ناقشناه سابقاً، في وقت مبكر على نحو خاص في انجلترا، وكان وثيق الصلة بالحركة البيوريتانية. ليس لأن هذه الحركة استحسنت الحب الرومانسي، وإنما لأن نمطها الديني الفرداني والمناوئ للكنيسة جعلها تعزو أهمية روحية فائقة إلى العلاقة بين الرجل وزوجته،

وهذا ما أشار إليه عنوان عمل ديفو: **الغزل الديني: مقالات تاريخية في ضرورة تزويج المتدينين وحدهم** (١٧٢٢). وغالباً ما تحوّل هذا الإلحاح على الحاجة إلى الانسجام الروحي بين الرجل وزوجته إلى إلحاح على الخصائص الداخلية للعلاقة ذاتها: وقد وصف الأخوان هاللركيف تقدّم ميلتون، مثلاً، من «تعظيم المغزى الديني للزواج» إلى «تعظيم الأوجه الوجدانية، والرومانسية، والمثالية في علاقة الزواج»[٧٢].

وبالطبع، فإن هذين الموقفين يمكن أن يحتمعاً؛ ويجب أن نضيف أنهما– سواء اجتمعا أو بقيا منفصلين – ليسا بيوريتانيين حصراً بأي معنى من المعاني، بل نجدهما لدى كثير من الطوائف البروتستانتية./ فَمثْلَنَة الزواج هي بروتستانتية بامتياز، في حين ترتبط القيم الدينية الأسمى لدى الروم الكاثوليك بالتبتّل والعزوبية؛ وقد أعطت مثلنة الزواج هذه البيوريتانية قوة مميّزة في تطبيق نظريتها على كل تفاصيل التنظيم الاجتماعي والسيكولوجيا الفردية، ويبدو أنها القوة الوحيدة والأكثر شدة في تطوير الإلحاح الجديد على القيم الروحية في علاقة الزواج؛ وهذا الإلحاح يمكن عدّه بمثابة النسخة الحديثة للأساس الديني الأصلي للحب الغزلي.

ولا شك أن البيوريتانية كانت فعّالة على نحو خاص في تعزيز الموقف المتمم– تأثيم كل نشاط جنسي خارج الزواج. فقد قامت البيورتيانية، حيثما حققت قوة سياسية، في جنيف، وسكوتلنده، ونيو انجلند، وانجلترا خلال عهد الكومنولث، باستقصاء صارم لسلوك الأفراد الجنسي، وأجبرت المتهمين على الاعتراف بآثامهم علناً أمام الجمهور، وعاقبتهم بشدة وقد بلغت هذه الحركة أوجها في المرسوم الذي أُقر في انجلترا عام ١٦٥٠ والذي قضى بالموت عقوبةً للزنى.[٧٣]

والبيوريتانية، في هذه القضية، كما في كثير من القضايا الأخرى مجرد تشديد في الإلحاح على أفكار لم تكن خاصة بها وحدها، وإنما ترجع إلى العناصر البولسية★ والأغسطينية★★ في التقليد المسيحي حيث اعتبرت طبيعة الإنسان الجسدية شريرة أصلاً، ولعنة متأصّلة تدفع إلى السقوط ،وبالتالي أضحت الفضيلة ذاتها مسألة إخضاع للغرائز الطبيعية. ولقد عدَ هذا الأمر البداية– لدى البيوريتانية كما لدى القديس بولس– مجرّد خطوة سلبية: فمن أجل التغلب على الجسد كان لابّد من إعطاء قانون الروح فرصة أفضل للتأثير والفعل. وفيما بعد، ومع ازدياد العلمنة، نشأ نزوع واسع الانتشار إلى الصرامة الأخلاقية، ولم يكن هذا النزوع بيوريتانياً إلا بالمعنى الذي كانت فيه الأخلاق الفكيتورية بيوريتانية: وصارت مقاومة رغائب الجسد هي الهدف الرئيسي للأخلاقية العلمانية؛ بدلاً من أن تكون العفّة فضيلة بين فضائل كثيرة، صارت هي الفضيلة الأسمى، وتنطبق على الرجال والنساء على حد سواء.

ومن الشائق أن نلاحظ أن هذا النزوع الأخلاقي المحدّد ملائم بصورة خالصة للمجتمع الفرداني، أما الأخلاقيات الأرسطية فهي اجتماعية إلى حد بعيد؛ إذ يختلف الرقيّ الأخلاقي عند أرسطو تبعاً لمقدرة الفرد على استيفاء خصائص المواطنة. ومثل هذه السنّة code لا تنسجم مع حضارة يتوجّه أعضاؤها في المقام الأول نحو تحقيق غاياتهم الفردية الخاصة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ولا تتلاءم خاصة مع

★ نسبة إلى بولس الرسول أحد حواريي المسيح.

★★ نسبة إلى القديس أغسطين.

جنس النساء الذي توفرت له في انجلترا القرن الثامن عشر إمكانية أكبر قليلاً مما كان متوفراً في أثينا القرن الرابع لتحقيق فضائل المواطن أو المحارب، أو الفليسوف. ومن جهة أخرى، فإن مايدعى عادة بالفضائل البيوريتانية، بتشديدها على كبح الرغبات الجنسية، كانت ملائمة تماماً للنظام الاجتماعي الفرداني، كما وفرّت للنساء فرصة واسعة لتحقيق أهدافهن مثلما وفّرت للرحال.

وفي جميع الأحوال، من الواضح تماماً أن القرن الثامن عشر شهد تضييقاً هائلاً في المقياس الأخلاقي، وإعادة تعريف الفضيلة بتعابير جنسية في المقام الأول. فقد اعتقد د. جونسون، مثلاً، أن«ميزة الإنسان الرئيسية تتوقف على مقاومة نزوات الجسد»(٧٤) ؛ وتمت المطابقة على نحو مضطرد، وبصورة لها دلالتها، بين هذه النزوات و«عاطفة الحب»(٧٥). وهذه هي دون شك وجهة نظر ريتشاردسون، فالدكتور بارتليت الناصح المخلص لسر تشارلز غرانديسون، قال إن حياة الرجل الصالح صراع متواصل مع أهوائه»(٧٦)، وتشير روايات ريتشاردسون إلى أنّ هذه الأهواء هي أهواء جنسية إلى حد بعيد. ونحن نجد هذا النزوع ذاته في المعجم الأخلاقي: حيث إن كلمات مثل فضيلة، لياقة، احتشام، حياء، كياسة، طهارة أصلها معان جنسية بصورة حصرية تقريباً واحتفظت بها منذ ذلك الوقت.

كان الهجوم الذي شنّه القرن الثامن عشر على نظام هو أشبه بنظام المعدنّين★ أحد أوجه هذا التحول الأخلاقي، والذي اكتسى أهمية خاصة بالنسبة لرواية **باميلا**، فقد احتجت كاتبات كثيرات على الحيّف اللاحق بجنسهن: وعلى سبيل المثال، فقد هاجمته السيدة مانلي في مؤلّفها **أطلنطس★★ الجديدة**(٧٧) (١٧٠٩)، وفي عام ١٧٤٨ تساءلت الاتيتيا بيليكنغتون: «أليس رهيباً أن من يغووننا هم من يتهموننا؟»(٧٨) كما حمل معظم المصلحين في ذلك العهد على المزاعم التي ماتزال دارجة والتي مفادها أن الطهارة الجنسية ليست هامة بالنسبة للرجال مثل النساء. وفي عام ١٧١٣ تجرأت **The Guardian** على الإعلان لقرّاتها أن «العفّة هي أنبل فضيلة لدى الرجل»(٧٩). وفي منتصف القرن الثامن عشر أوضح ريتشاردسون هذا المبدأ جيداً مؤكداً أن رجله المثالي، تشارلز غرانديسون، ظل عفيفاً حتى الزواج(٨٠).

في قضية نظام المعدنّين، كما في عديد من الأوجه الأخرى لاهتمام القرن الثامن عشر بإصلاح الأخلاق الجنسية، نجد فروقات بارزة في مواقف الطبقات، كما نجد أن الطبقة الوسطى هي الطبقة التي أبدت أقصى درجة من الحماس.

ففي تاريخ النوع البشري ينحو التزّمت في العلاقات الجنسية، ولأسباب كثيرة إلى التساوق مع الأهمية المتزايدة للملكية الخاصة. فالعروس لابد أن تكون عفيفة ليتأكد زوجها أن من سيرثه هو ابنه فعلاً. ويكتسي هذا الاعتبار أهمية خاصة عند من كانت قيمهم هي قيم الحرفة والتجارة بالدرجة الأولى ؛ ولقد تعزّز مفعول هذا الاعتبار باثنين على الأقل من السمات الأخرى لحياة الطبقة الوسطى. هناك، قبل كل شيء، التعارض بين الغايات الاقتصادية والجنسية، والذي أوضحه جيداً وليم لو حين علقّ على رجل أعماله النموذجي، نيغوتيوس «إذا سألتني عمّا وقى نيغوتيوس من كل الرذائل الشائنة، فإنه الشيء ذاته الذي حماه

★ نظام المعدنين:double standard؛ نظام يجعل لكل من النقود الذهبية والفضية قوة إبراء مطلقة بعد تحديد النسبة بينهما ووجه الشبه هنا هو في التمييز بين جنس الذكور وجنس الإناث لمصلحة الأول على حساب الثاني.

★★ أطلنتيس: جزيرة خرافية في المحيط الأطلسي، غربي جبل طارق، زعِمَ أنها غارت في أعماق المحيط.

من كل تزمت في العبادة، شغله العظيم»[٨١] وثانياً، يبدو أن التاجر أو الحرفي يشعر بالاستياء والريبة من أولئك الذين لا يوجّهون طريقتهم في الحياة نحو تحقيق غايات اقتصادية أساساً، والذين يتوفر لديهم لهذا السبب كل من الوقت الفارغ والصفات الفارغة التي تمكّنهم من ملاحقة زوجات وبنات المواطنين بنجاح، مثل زير النساء في البلاط أو متبطّل المدينة بصيتهما السيء

لهذه وغيرها من الأسباب الكثيرة الأخرى، والتي انطوت بلاشك على تاريخ طويل من الصراع السياسي والديني، نزعت الطبقة الوسطى إلى ربط كل من الجرأة الجنسية والفجور الجنسي بالأرستقراطية والطبقة العليا. فديفو، مثلاً، ألقى مسؤولية الفساد الأخلاقي في عصره على الطبقات العليا مباشرة: «الملوك والطبقة الراقية هم أول من تحلّل من المراقبة الصارمة، ومكارم الأخلاق، ومنذ ذلك الحين سرت الرذيلة حتى بلغت الدرجة التي تظهر بها الآن... ونحن عامّة الفقراء... انغمسنا في الرذيلة حقّاً تقليداً لهم»[٨٢].

وهذا المقتبَس مأخوذ من **حجة الفقير** (١٦٩٨)، أحد إسهامات ديفو الأساسية في الحملات الأخلاقية العنيفة الكثيرة التي بدأتها الجمعيات الجديدة لإصلاح العادات والسلوك في عهد وليم وماري. أما الجانب الأدبي في عمل هذه الجمعيات فقد أبرزه جيرمي كولير في كتابه[٨٣]. **نظرة سريعة إلى الدناسة والفساد الأخلاقي في المسرح الإنجليزي**، الذي نشر في عام ١٦٩٨ أيضاً. فقد كان من الطبيعي أن يمتد النفور من فجور الطبقة الراقية إلى الأدب الذي عبر عن هذا الفجور، كما كان لإحدى النتائج المترتبة على هذا الموقف أهمية خاصة فيما يتعلق بتطور السنّة الجنسية لدى الطبقة الوسطى. فقد شعر كثير من الكتّاب أن من الواجب تحذير الجمهور لا من المجون الذي هاجمه كولير وحسب، وإنما أيضاً من المفاهيم الرومانسية الخطيرة بالقدر ذاته التي تشكّل أساس العواطف التي نجدها في دراما عهد إعادة الملكية عموماً، والتي استخدمها بنفاق بارع مؤيدو سياسة البلاط المناوئون للفضيلة النسوية. وقد أشار ستيل، مثلاً، إلى أن مفاهيم مغازلة النساء انقلبت رأسا على عقب في النهاية، ومحق الفارس المغامر لهذا العهد الفاسق بكل ما أوتيت النساء من قوة»[٨٤]، بينما شدّد توماس سالمون في كتابه **مقالة نقدية في الزواج** (١٧٢٤) على المخاطر الناجمة عن الالتباس والغموض في استخدام كلمات مثل «شرف ومغازلة» في الأحاديث العامة[٨٥]. أما ديفو فكان دأبه أن يضع أمامنا وقائع العلاقات الغرامية والجنسية، نازعاً عنها زخارفها اللفظية المعهودة، وأن يسخر من المزاعم الرومانسية أينما وجدت. وواصل ريتشاردسون هذا الاتجاه، وضمنّ **رسائلة الحميمية** رسائل «تسخر من النشوة الرومانسية في الغزل»[٨٦]، كما نبّه في باميلا إلى أن «الحب الأفلاطوني ليس إلا هراءاً أفلاطونياً»[٨٧].

وحين دُفعَت البنات الفاضلات إلى رؤية المرامي الدنيئة الخفيّة خلف ما أسماه ألدرمان ساڤينغ في أحد أعمال إليزا هاي ورد «المفاهيم الرومانسية التافهة لدى متبطّل المدينة»[٨٨]، حتى كلمة «حب» أضحت خطيرة ولابد من تنقية معناها. وهنا قدّم ريتشاردسون إسهامه المميّز، فقد كتب في أحد حواشي **كلاريسا** أن «ما يدعى حبهاً يجب تسميته عموماً باسم آخر»، واقترح ساخراً «الجتمع أو الحافز البافوسي★» بمثابة بديل، «مهما يكن ذلك مزعجاً للأسماع الرقيقة».

وهكذا اقتضت الحاجة إلى إبطال الحافز البافوسي إعادة تعريف العلاقات بين الرجال والنساء على

★ الحافز البافوسي: Paphian Stimulus: نسبة إلى «بافوس» وهي مدينة قبرصية قديمة كانت مركزاً لعبادة أفروديت، ويقصَد به عموماً حافز الفجور والخلاعة.

نحو تمّ فيه استبعاد الأهواء الجنسية، والتشديد على الاختيار الواعي والدقيق للزواج مع صداقة عقلانية يكون هدفها النهائي هو هذا الاختيار فقد حذّر سويفت، مثلاً، في **رسالة إلى ليدي صغيرة بمناسبة زواجها** (١٧٢٧) من «ذاك الهوى السخيف غير الموجود إلا في كتب الهوى والرومانسيات»، ودافع بدلاً من ذلك عن «زواج فيه تبّصر بالمستقبل وتعلّق متبادل طيب»[٨٩]. وهذه هي إلى حد بعيد وجهة النظر التي حملتها حلقة أصدقاء ريتشاردسون، فصديقه الدكتور ديلاني، مثلاً، كتب عام ١٧٤٣ إلى زوجته المقبلة أن «الصداقة التامة لاتوجد إلا في الزواج»[٩٠]، بينما اعتقد ريتشاردسون نفسه أن «الصداقة... هي اكتمال الحب»[٩١]، وعرّف الزواج بأنه «أرقى حالة للصداقة يمكن للمخلوق البشري أن يعرفها» ويشكّل أحد المشاهد في روايته سر **تشارلز غرانديسون** ذروة هذا الاتجاه، وذلك حين يعلن ريتشاردسون انتصار أواصر الروح على أواصر الجسد، بما فيها الزواج، جاعلاً سرْ تشارلز غرانديسون وغريميه يقسمون على الإخلاص لصداقة أبدية بين ثلاثتهم؛ ويحتفلون في الكنيسة على شرف اتفاقهم بكل مهابة وجلال.[٩٢]

لكن سرْ تشارلز غرانديسون، لسوء الحظّ، ضرب من الاستثناء في جنس الذكور، فقد اضطرته الحملة المناوئة للنشاط الجنسي إلى تسوية معينة. أما السيد ب وأضرابه، فأفضل ما يمكن أن ننتظره منهم هو الضبط الاجتماعي لآدم الضالّ في دواخلهم بجعل الزواج هو الوسيلة الوحيدة المتاحة للجنس: أما باميلا وجنسها، باستثناء قلّة من الإناث المهجورات تماماً، فمكرسات كلياً لأشياء أسمى؛ والإيديولوجيا الجديدة تمنحهن مناعة تامة حيال المشاعر الجنسية، وإذا ما تزوّجن فـذلك ليس بسبب الحاجة إلى **medicina libidinis** ★، بل لأن الولاء للزواج والعائلة لايكون مأموناً ومصاناً إلا بين أيديهن.

إن هذا التعصب البيولوجي المحدّد هو فعلاً نوع من البدعة التاريخية. فهو، مثلاً، يتعارض تماماً مع كل من النظرة البطريركية ومع التقليد الكلاسيكي لتصوير الحب في أدبنا، بدءاً من **تريلوس وكريسيد** لتشوسر وحتى **روميو وجولييت** لشكسبير. بل والمدهش أكثر، أنه يتعارض مباشرة مع المواقف الباكرة لدى البيوريتانية ذاتها، حيث كان كالفن، وجون نوكس، وملتون، متلاً، ميّالين علناً إلى التأكيد الزائد على الشهوة الجنسية لدى النساء أكثر من الرجال.

وإذاً، مع أوائل القرن الثامن عشر كانت قد ترسّخت وجهة نظر مغايرة، فروايات ديفو، مثلاً، نزعت إلى تأييد وجهة نظره المعلنة، في **The Review** (١٧٠٦) والتي مفادها أننا «في سعينا العام خلف الجنس، يمثّل الشيطان دور الرجل عموماً وليس دور المرأة»[٩٣] لكنه لا يوضح تماما لماذاعلينا أن ننسى الصلة الأثيمة بين حواء والأفعى،ويمكن للمرء أن يحدس فقط بأن المصاعب الشديدة في وضع النساء في هده الفترة، ومن خلال سيرورة غير مباشرة وملتوية يعرفها علماء النفس، أوحدتْ مفهوماً جديداً للدور النسوي قنّع اتكالهنّ الفعلي على الجذب الجنسي للذكر بصورة أكمل بكثير مما في السابق، وعزّز وضعهن التكتيكي في الغزَل. بجعله قبولهنّ لطالب يدهنّ مسألة **nobless oblige**، ★★وليس مسألة إشباع

★باللاتينية في النص الأصلي: مداواة الشهوة الجسية.

★★ النبالة تفترض أو تقضي: تعبير فرنسي الأصل يشار به إلى ما يفرضه نبل المولد أو سمو المنزلة على أصحابه من التزام جادة السلوك المسؤول والجود والشرف... إلخ.

شخصي متبادل للرغبات.

ومن الواضح أن أصول هذه الأيديولوجية الجنسية مسألة إشكالية جداً: ولكن لاشك أن ظهور **باميلا** يشكّل ظاهرة بارزةً تماماً في تاريخ ثقافتنا: ولادة قالب جديد، متطور تماماً، وواسع النفوذ للدور النسوي. ولقد كانت طبيعة هذا القالب النسوي وسيطرته اللاحقة موضوعاً للبحث الممتاز **بنات باميلا** (١٩٣٧) الذي كتبه كل من ر. ب. أثر وج. ب. نيدهام. وباختصار، فقد بينا في هذا البحث أن بطلة هذا القالب يجب أن تكون شابة صغيرة، ضحلة التجربة، رقيقة التكوين جسدياً وذهنيا بحيث تصاب بالإغماء عند أي عَرْض جنسي ؛ وأن تكون سلبية، خالية من أية مشاعر تجاه الشخص المعجب بها إلى أن يُعْقَد رباط الزواج– وباميلاهي هكذا وكذلك بطلات القصّ الأخريات حتى نهاية العهد الفيكتوري

وبالمناسبة، إن طبيعة هذا القالب الجديد تعكس كثيراً من الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية الموصوفة من قبل. فحتى نزوع باميلا إلى الإغماء، مثلاً، يمكن عدّه بمثابة تعبير عن تغيّر الأساس الاقتصادي للزواج: ذلك أن التكوين الضعيف صار تأكيداً على تنشئة سابقة رقيقة مرهفة ومتنعمة وادعاءً افتراضياً بمستقبل مماثل، وذلك منذ أن نزعت زوجات الطبقة الوسطى لأن يُعتَبرنَ وعلى نحو متزايد بمثابة معروضات مرّفهة لاتؤدي أي مهمات اقتصادية تتجاوز الأعمال المنزلية الخفيفة والإشرافية. صحيح أن محتد باميلا الوضيع قلّما يجعلها جديرة بهذه السمة ؛ لكن امتلاكها الكامل الا يكشف أن كيانها كلّه قد تشكّل بعمق من خلال أفكار هي فوق منزلتها لدرجة أن جسدها ينمّ عن شكل شائع مما يمكن أن ندعوه تنفجا اجتماعياً– جسدياً **Sociosomatic Snobbery** – كي نتوسل عون تعبير جديد لسنا في حاجة إليه على أية حال.

إن مافي **باميلا** من تصوّر للدور النسوي هو ملمح أساسي من ملامح مدنيتنا خلال المائتي سنة الماضية،. وهاهي مارغريت ميد تكتب في مؤلّفها **الجنس والمزاج** أن هذه المدنيّة «تعوّل على كثير من الفوارق المصطنَعة من أجل خلق متعة سامية ومغايرة، والأكثر إدهاشاً بينها هو الجنس» .[٩٤] ولست أرغب في أن أوحي بأنّ هذا الفارق المحدد لم تتمّ ملاحظته في السابق، أو أنه مصطنع كلياً، ولكن يبقى صحيحاً بالتأكيد أن تصوّر الجنس الذي نجده لدى ريتشاردسون يجسّد انفصالاً بين دوري الذكر والأنثى أكثر اكتمالاً وشمولاً مما كان السابق.

فالتشديد على الاختلاف بين الدورين نراه في كل وجه تقريباً من أوجه القول والفعل. فالدكتور جونسون،، صديق ريتشاردسون، كان يعتقد أن «رقّة جنس النساء يجب الحفاظ عليها، حتماً وعلى الدوام، في المأكل، والملبس، والسلوك، وفي كل شيء» [٩٥]؛ أما ريتشاردسون نفسه– والذي كان مسؤولاً في **باميلا** عن أول استخدام لكلمة **indelicacy** [٩٦] ★– فقد كان مصْلحاً معترفاً به في هذا المجال: كتب إلى الآنسة هاي مور يقول: «إنني بسرور أختزل الرقّة **delicacy** إلى مقَياس»، وسرعان ما يصحّح «هل قلت أختزل؟ أما من إفراط في الكلمة؟» [٩٧]وثمة مؤشر آخر في **باميلا** على موقفه وذلك حين يعطي

★ فظاظة، خشونة، عكس رقّة.

السيدب للبطلة بعض ملابس سيدتها الميتة، فترتبك، وحين يقول: «لا تستحِ، باميلا، لا تحسبي أنني لا أعرف أن الخادمات الجميلات– يجب أن يتنعلن أحذية ويلبسن جوارب»، تقول باميلا: «ذهلتُ لهذا الكلام، وكان يمكنك بريشة أن تطرحني أرضاً» وفيما بعد حين يسمع أبواها بكلمات السيد «بـ» الصريحة عن الجوارب» يخشيان الأسوأ[٩٨].

تبدو هذه الحساسية اللغوية وكأنها ظاهرة جديدة. ولاشك أن لغة النساء والجماعات المختلطة تنزع إلى الاختلاف نوعاً ما عن لغة الرجال، لكن هذا الاختلاف لم يكن واضحاً إلى هذا الحدّ من قبل. ففي أواخر القرن السابع عشر بيّن جيرمي كولير أن «الشعراء يجعلون النساء يتكلمن ببذاءة»[٩٩]، وفي كتابه **زيرة الرجال** (١٦٩٥) أشار جورج غرانفيل ساخراً إلى أن حركة إصلاح هذه البذاءة اللغوية جارية مجراها: وتحدث عن «معجم يُعَدُّ كي يلائم لغتنا مع الجنس اللطيف، ويحذف الألفاظ غير اللائقة في مثل هذه الكلمات التي تبدأ وتنتهي على نحو فاحش»[١٠٠].

أما تابو الصلات البيولوجية فلم يترسّخ تماماً إلا بعد جيل لاحق: وقد لاحظ ما نديفيل أن «ذكْر أي شيء يتعلق بلغز التكاثر بكلمات صريحة يعدّ جريمة لا تُغْتَفَر بين البشر رفيعي التهذيب»[١٠١]؛ في حين الصق إدوارد يونغ بثاليستريز★ البعيدة عن الصفات الأنثوية في أهجيته **عن النساء** (١٧٢٨) عدداً من الصفات الرديئة من بينها «أنها تجرؤ على **تسمية** ما تجرؤ الطبيعة على **إيجاده**»[١٠٢]. ولقد سرَت هذه الحركة بسرعة، لدرجة أن **The Spectator** و**The Tatler** اعتُبرتا في نهاية القرن غير مناسبتين للقارئات: فكولردج، على الأقل، اعتقد أنهما تحتويان على كلمات «تخدش، في أيامنا، آذان النساء وتخدش حساسيتهن الأنثوية»»[١٠٣].كما ردّدت جين أوستن صدى تأكيده هذا في دير نورثينجر»[١٠٤].

لعب ريتشاردسون دوراً هاماً في تكييف اللغة مع السُنَّة النسوية الجديدة. وقد ظهر بإعادة كتابته ترجمة إسترانغ لأعمال إيسوب★★ كواحد من أوائل مهذّبي الكتب لدينا،[١٠٥] كما تكشف رواياته عن اهتمام كبيرٍ بالآداب الاجتماعية في السُنّة اللغوية النسوية. فعندما تحبل باميلا، مثلاً، تصْدَم لرؤيتها أن الليدي ديفرز «بخلقها المعهود»[١٠٦] تذيع النبأ: لكن الليدي ديفرز، بالطبع، واحدة من تلك «العقول السليطة، الخنثوية» والتي هاجمها ريتشاردسون في «مقدمة الطبعة الثانية» [١٠٧]؛ كما أنها رمز «للخلُق» الفاسد سيئ الصيت.

إنَّ ما يمكن أن ندعوه نزع الصفات الجسدية **decarnalization** عن الدور النسوي المُعْلَن والظاهري يوفّر تفسيراً إضافياً لحقيقة أن الغزل في **باميلا** كما في معظم الروايات يفضي إلى ارتفاع المنزلة الاجتماعية للبطلة وليس للبطل. ولعل القرّاء الذكور يفضّلون رؤية البطل وهو يفوز بيد إحدى الليدات النبيلات ، لكن هنيهةً من التأمل تبيّن أن مثل هذه المسّرة لا يمكن توفيرها للقّراء بأي حال من الأحوال :إذا كانت الأدوار مقلوبة، لأن «المرأة، مهما تكن نبيلة المحتد، تحطّ من قَدْرها إذا تزوجت زواجاً وضعياً».[١٠٨] ووجهة النظر هذه هي التي كانت سائدة.؛ الأمر الذي جعل رجلاً إنسانيا جداً مثل د.

★ ملكة الأمازون التي فتنتها شهرة الاسكندر الكبير فهجرت مملكتها وسافرت إلى اليونان للقائه.

★★ إيسوب (٦٢٠ – ٥٦٠ ق. م): كاتب يوناني وضع عدداً من الحكايات على ألسنة الحيوان.

جونسون، مثلاً، يعتبر زواج المرأة ممن هو دونها منزلةً بمثابة «انحراف»[١٠٩] وسبب ذلك واضح: فالسيد ب يمكنه أن ينساق وراء نزواته ويتزوج ممن هي دونه منزلة لأن الرجال يخضعون لأهوائهم الجنسية ؛ وهذه حقيقة لا تنكَر ولا سبيل لمعالجتها ؛ أما فعل ذلك بين النساء فيعني فقدانهن لمناعتهن حيال الشعور الجنسي، هذه المناعة التي هي إحدى الثوابت المحددة لدى بطلات القصّ الإنجليزي بدءاً من **باميلا** وحتى الفترة الأخيرة، وكان انهيارها وفقدانها المفاجئ يعَدُّ بمثابة سمة مروّعة وفظيعة في رواية القرن الثامن عشر.

(٦)

إذاً، كانت قد تقدّمت تقدّماً كبيراً في زمن ريتشاردسون تغيرات هامة ومعقّدة كثيرة في طرق تكيّف كلا الجنسين مع أدوارهما ولقد كان لهذه التغيرات شأنها الجوهري الهام، إذ إنها أعلنت قيام ما هو أساساً مفهوم للغزل، والزواج، والدور النسوي، أحرز انتشاراً عظيماً في القرنين الأخيرين. أما سبب اهتمامنا هنا بهذه التغيرات فهو من طبيعة أدبية مباشرة: وهو متأتٍ من أن هذه التغيرات الاجتماعية والسيكولوچية تفسّر اثنين من أعظم الخصائص التي طرحتها **باميلا**: وحدتها الشكلية، وجمعها الخاص لكل من النقاء والفساد الأخلاقيين.

واضعاً نصب عينيه الرواية القصيرة، عرّف د. چونسون «الرواية» بأنها «حكاية قصيرة، عن الحب عموماً» وعندما ظهرت باميلا سميت «رواية مسْهبة»★[١١٠]، لأن موضوعها هو أساساً الإبيزود الغرامي المفرد الذي اعتادت الروايات القصيرة السابقة على تناوله، لكن معالجته كانت تتّم بمقياس قريب جداً من مقياس الرومانس.

ويمكن إيضاح الصلة المباشرة بين هذا التغير في المقياس والأهمية الهائلة التي أضفاها ريتشاردسون على الأخلاقية الجنسية بالمقابلة بينه وبين ديفو: فاللقاءات الجنسية في روايات ديفو، سواء تّمت في إطار الزواج أو خارجه، تعالَج باعتبارها إبيزودات صغرى ضمن السياق الأوسع للسعي خلف الأمن الاقتصادي، فمول فلاندرز «تنخدع مرةً بذاك الزيف المدعو حباً»[١١١]، لكن ذلك هو البدء، وليس المنتهى ؛ أما الكولونيل چاك فيأخذ على زوجته المخلصة ماغي «انزلاقها أيام صباها» لكن ذلك «ليس له سوى أهمية ضئيلة بالنسبة له على كل حال»[١١٢].

أما في باميلا فلا يمكن تصوّر مثل هذا الارتجال، ففي هذا العالم، وكما يقول هنري بروك:

لا فكاك للمرأة من خطيئتها

وجراح الشرف أبداً لا تندمل.[١٢٣]

وبالطبع، فإن السيد «بـ» يعتبر قبول باميلا بمثل هذا الرأي بمثابه دليل على أن «رأسها انقلب

★ novella

بالرومانسيات وما شابهها من هراء سخيف»، لكنه محطيء، فالعفّة المثالية لدى بطلات الرومانس كانت قد اندمجت بصورة كاملة تماماً مع النظرة الأخلاقية العامة ؛ وكانت باميلا قد قرأت في مصادر أدبية شائعة تماماً «أن الرجل كثيراً ما يخجل من محاولاته الشريرة. إذا ما صدّ ورفض»، وصادف ذلك «قبل ليلة أو ليلتين» من صرخة الحرب التي أطلقتها— «قد لا أبقى على قيد الحياة، في تلك اللحظة، اللحظة الحاسمة التي أفقد فيها طهارتي!» ولعلها قرأت ذلك، أيضاً، في أحد كتب السلوك، مع أننا لانجد في هذه الفترة مصدراً محدداً تدين له باميلا في معرفتها أن «ملايين الذهب لا تشتري لحظة سعادة واحدة من التأمل في الحياة الماضية المبدّدة على نحو سيئ»(١١٤).

أما بطلات ديفو فلا يترددن حتى أمام ثمن أقلّ من خمسمائة جنيه التي يقدمها السيد «بـ» لباميلا: ومن هنا نقول إن الرواية ولدت لأن باميلا تبذل مقاومة ملحمية تجاه «مصير أسوأ من الموت»، وكثيرا ما ظهرت في تاريخ القصّ اللاحق هذه المغالاة التي تستخدم التورية وبصورة لها دلالتها.

ليس هنالك، بالطبع، أي شيء جديد في أن تعتبر البطلة عفّتها القيمة الأسمى ؛ لكن الجديد هو أن ريتشاردسون خصّ بنتاً خادمة بمثل هذه الدوافع: ففي حين اعتاد الرومانس على تمجيد العفّة النسوية، نزعت أشكال القصّ الأخرى التي تناولت شخصيات ذات أصول اجتماعية وضيعة إلى تبيّن وجهة نظر معاكسة. وهذا المنظور التاريخي والأدبي هو الذي يوضح أهمية باميلا: فرواية ريتشاردسون هذه تمثّل أول جمع كامل لتقليدين قصصين سابقين متناقضين ؛ فهي تجمع دوافع «سامية» و«وضيعة» والأهم من ذلك أنها تصور الصراع بينهما.

وهكذا دشّن ريتشاردسون افتراق الرواية الجذري عن الـ **Stiltrennung** (العزل في الأساليب تبعاً للوضع الطبقي لموضوع البحث) في مجال حاسم هو مجال العلاقات الجنسية. ليس ذلك وحسب، بل ألغى أيضاً الفصل بين «الحياة السامية» و«الحياة الوضيعة»— الوجه الطبقي للعزل بين الأساليب، وللسبب ذاته. فقد رأينا سابقاً أن الطبقة الوسطى قدّمت الدعم الأساسي لحركة الإصلاح الأخلاقي، وقد عزّزت هذه الطبقة رؤيتها كجماعة بدعوى مفادها أن الأرفع منزلة هم الأدنى أخلاقا. وبالطبع فإن هذه هي الحال في باميلا—المالك الماجن مقابل الخادمة البسيطة لكن الفاضلة— الأمر الذي يضفي على القصة دلالة أوسع بكثير مما تضفيه القضايا الفردية المحردة التي هي موضع نزاع بين الشخصيتين الرئيسيتين.

إن هذا الإدخال للصراع الطبقي هو سمة نموذجية من سمات الرواية عموماً ؛ فمع أن طرازها الأدبي محدّد تماماً، إلا أنها تحقق شمولية المعنى بجعل أفعالها الفردية وشخصياتها تمثّل قضايا اجتماعية واسعة. أما حبكات ديفو فليست على نحو يتيح للعلاقات بين شخصياتها أن تمضي بعيداً في تطوير هذا النمط من الدلالة، في حين تسهّل بساطة الفعل الشديدة في باميلا للصراعات بين باميلا والسيد «بـ» أن تعكس صراعات معاصرة أوسع بين طبقتين وطريقتيهما في الحياة.

إن انتصار سُنّة الطبقة الوسطى المتعلقة بالأخلاقيات الجنسية يجلب معه، لاعَرْض السيد «بـ» الزواج على باميلا وحسب، بل وإعادة تثقيفه الكاملة بالمواقف المناسبة في الجنس والزواج، وهذه في الأساس مسألة قيم شخصية ذاتية، وتكييفها وضبطها ينطويان على ثورة تقدمية في الرواية التي تعنى بالحيوات الداخلية للشخصيات الرئيسية، وهي ثورة تتواصل إلى أن يكتمل اهتداء وتحوّل البطل بحيث يصبح «بيوريتانيا»(١١٥)

وهكذا تكون العلاقة بين باميلا والسيد «بـ» قابلةً لأن تطور محتوى أكثر غنىً سيكولوجياً وأخلاقياً من محتوى العلاقة بين العشاق التقليديين في الرومانس. فالحواجز التي تفصل بينهما والتي يتّم تحطيمها ليست حواجز خارجية أو مصطنعة بل داخلية وواقعية، ولهذا السبب، متراكباً مع أن هذه الحواجز قائمة على الاختلاف في رؤيتيهما الطبقيتين، نجد أن الحوار بين العاشقين ليس تمريناً تقليدياً في البلاغة المنمقة، كما هو الحال في الرومانس، بل سبر للقوى التي جعلتهما ماهما عليه.

أما المأثرة الأخرى الهامة جداً في بناء **باميلا** فتتعلق مباشرة بكل من السُنّة الجنسية البيوريتانية لدى الطبقة الوسطى والفارق العظيم بينها وبين الحب الغزلي.

لقد فصل الحب الغزلي الأدوار الجنسية بطريقة مشابهة– الذكر الشهواني هائم بالطهر الإلهي للأنثى، والتعارض مطلق بين الدورين. نظرياً على الأقل ؛ لأن الليدي إذا ما استسلمت لأهواء عاشقها فإن ذلك يعني انتهاكاً تاماً للعرف. أما البيوريتانية فقد بنت جسراً بين العرف والواقع الاجتماعي، وذلك بإضفائها معنى واسعاً روحياً و اجتماعياً على الزواج. وهو جسر لم يكن بناؤه سهلاً أبداً، لأن الدور النسوي في الغزل، كما بيّن ريتشاردسون في مقالته الشهيرة التي نشرها في **The Rambler** عام ١٧٥١ جعل من غير الأخلاقي بل ومن الحمق والخرافة بالنسبة للبنت أن تتيح لنفسها الشعور بمشاعر الحب تجاه مريدها قبل أن يطلب يدها للزواج فعلاً.[١١٦] وعلى أية حال، فإن الصعوبة الشديدة والانقلاب المفاجئ في موقف الليدي المعنّية زوّد ريتشاردسون بمصدر حيوي للحبكة، إذْ مكّنه من أن يحجب عنا أية فكرة عن مشاعر باميلا الحقيقية تجاه السيد ب إلى أن تأتي أزمة الفعل★ **crisis in the action** .

فعندما تترك باميلا السيد ب لتعود إلى والديها يبدو كأن كل شيء قد انتهى بينهما تماماً ؛ لكن الحركة المعاكسة تبدأ في الحال. فمن جهة أولى، تدهش باميلا لاكتشافها «شيئاً غريباً جداً... وغير متوقّع أبداً» في مشاعرها بحيث تتساءل إن لم تكن حزينة لمغادرة بيته[١١٧] ؛ ومن جهة أخرى، فإن المشاعر العميقة للسيد «بـ» ، كما اتضحت في رسالته الوداعية، تكشف أنه ليس مجرد قالب لزير النساء الماجن وإنما رجل قد يصبح ذا مقاصد شريفة، ويمكن تماماً أن يكون الزوج المناسب لباميلا. وهذا الافتضاح المفاجئ للتباين بين المواقف التقليدية والمواقف الواقعية لدى العاشقين يمكّن ريتشاردسون من رسم علاقتهما في حبكة من النمط الذي اعتبره أرسطو النمط الأفضل، حيث نجد فعلاً معقداً يتساوق فيه الإخفاء والإفصاح. وفي الحقيقة، إن المواقف الاجتماعية والأخلاقية الواقعية في ذلك العهد هي التي مكّنت من الحلّ الدرامي للحبكة في باميلا، وذلك انطلاقاً من أحداث هذه المواقف تبايناً غير مسبوق بين الأدوار المتعارف عليها لدى الجنسين والدلالة الحقيقية لما يوحي به القلب

وهذا الصراع بين المواقف المُعْلَنة والمواقف المُضْمَرة هو واحد من الصراعات التي اهتّمت بها الرواية عموماً وإلى حد بعيد، وهو ملائم للتصوير فعلاً. لكن يبقى هنالك شك كبير، على أية حال، يتعلق بمدى إدراك ريتشاردسون للنفاق المَتضّمن في الدور النسويّ، وبكيفية تفسيرنا للسرد الذي جسّد هذا النفاق.

★ تعني الأزمة هنا تلك المرحلة من العمل القصصي أو المسرحي التي تتضارب فيها العوامل المتعارضة أشدّ ما يكون التضارب.

لقد خضعت **باميلا** على الدوام، وكما هو معروف، لقراءات متعارضة جداً: فبعد صدورها مباشرة سجل أحد مؤلفي الكراريس مجهول الاسم أنه كان هنالك، «حزبان مختلفان **الباميليون واللاباميليون**، وخاصة بين الليدات»، وقدا اختلف هذان الحزبان «على ما إذا كانت العذارء الشابة مثالاً يحتذى به من قبل الليدات... أم... بنتاً مخادعة منافقة... تجيد إيقاع الرجال في حبائلها»[١١٨]. أما فيلدنغ، في روايته الشهيرة **شاميلا**، فقد اعتبر بطلة ريتشاردسون منافقة مكّنها نشرها البارع لأحابيل الدور النسوي من الإيقاع بمغفّل غنّي والزواج منه، مع أن طهارتها لاتعدو في الواقع الادّعاء الشعبي التقليدي الذي أشارت إليه السيدة لوكريتيا چيرڤيز حين تحدثت عن الحاجة إلى تجنّب «ما ندعوه نحن النساء بالبذاءة، حين نكون في حضرة آخرين»[١١٩].

إن فيلدنغ يلفت الانتباه إلى التباس هام في باميلا، لكن النقّاد اللاحقين عندما أشاروا إلى واجب الاختيار بين تفسير فيلدنغ وتفسير ريتشاردسون أغفلوا دون شك إمكانية أن لا يكون الالتباس ناشئاً بالضرورة من نفاق باميلا الواعي، إذ أنه متضمَّن في السنّة النسوية التي تتصرف باميلا انطلاقاً منها. فمن الواضح، على سبيل المثال، أن تشديد السنّة الهائل على التفريق بين الجنسين في المسلك والملبس هو عرضة لنقد مماثل تماماً لذاك الذي وجّه فيلدنغ إلى **باميلا**. ذلك أن «الاحتشام» كما يقول برناردشو «هو مؤامرة البذاءة الصامتة»، واهتمام أخلاقيي القرن الثامن عشر بالطُهْر النسوي لايوحي للمخيلة إلا أن تكون مستعدة تماماً لتلوين كل شيء بدلالات حسية غير طاهرة أو نقية.

تتحدث سارة فيلدنغ في **أوفيليا** (١٧٦٠) عن اعتقاد السيد داركنز أن على البنت ألا تضع عينها على طفل ليس من جنسها»[١٢٠]؛ لكن الذرائع الفاسدة لهذا الموقف تتهاوى حين نتذكر أن الليدي وتفورت الفاسقة في عمل كونغريف **طريق العالم** تباهت بأنها لاتسمح لابنتها الصغيرة باللعب مع الصبيان الصغار[١٢١]. ويمكننا، بصورة مماثلة أن نفسّر حملة أديسون في **The Guardian**[١٢٢]. ضد الأثداء العارية بأن نتذكر أن ما كشف الشبق الفاسد لدى طرطوف★ هو رميه المنشفة فوق نهدي دورين[١٢٣]، وأن ما كشف الشبق لدى بردجيت أُولْ ورثي هو احتجاجها العنيف على ملابس الأحد الموحية لبنات المزارعين[١٢٤]. ولاشك أن عقل ريتشاردسون كان مسكوناً بالجنس على هذا النحو، الأمر الذي يمكن أن نراه في بعض آرائه الخاصة عن الاحتشام الجنسي. ففي **رسائل حميمية**، مثلاً، نراه يكتب متخذّاً دور العم، فيعيب على ابنة أخيه «مظهرها الرجولي» قائلا: «إن أشدّ ما يغيظني... هو **رداء الفروسية الجديد** لديك، هذا الرداء المفرط في طرازه، لدرجة أن المرء لا يستطيع بسهولة تمييز جنسك وأنت ترتدينه. فأنت لاتبدينَ فيه مثل **بنت محتشمة**، ولا مثل **صبي مقبول**»[١٢٥].

إن التضمينات المتجاذبة وجدانياً **ambivalent** الموجودة في الاهتمام الواضح بالاحتشام النسوي تكشف ذاتها بنفس القوة في حالة بطلة ريتشاردسون. ومن المغري، مثلاً، أن نفسّر اهتمامها الدائم بحشمة الملبس بالرجوع إلى وجهة نظر الدكتور چورچي النصير النافذ للسنّة النسوية الجديدة. ففي مؤلّفه **وصية أب لبناته** (١٧٧٤) اختتم تحذيراته ضد «التعري» بجملة ماكياڤيللية تقول: «إن أجمل نهد في الدنيا لايرقى إلى جمال ما يصوغ الخيال»[١٢٦]. وإذا كان الأمر على هذا النحو فلاشك أن السيد «بـ» يجد الممانعة

★ بطل مسرحية شهيرة لموليير تحمل الاسم ذاته.

الفاضلة التي تبديها **باميلا** أكثر إثارة من أي استسلام محتمل، ولذا فإنه يدفع ضريبة إجبارية لفعالية الدور النسوي الجديد في إنجازه غايته النهائية.

لكن ذلك لايبّررلنا، على أية حال، أن نفترض أن باميلا ليست محتشمة إلا لأنها تريد الإيقاع بالسيد ب كما يرى فيلدنغ في تفسيره للرواية. ومن الأفضل دون شك أن نعدّها بمثابة بنت حقيقة أفعالها هي نتيجة لتعقيدات وضعها ولمفاعيل الدور النسوي الواعية واللاواعية. وقد أشار ستيل إلى أن كلاً من المحتشمة والمغناج متشابهتان في أنهما تمهدان السبيل أمام «تمييز الجنس في كل ما تفكران به، وتقولانه، وتفعلانه»[127]: أي أن السنة المتحكّمة بولاء باميلا ومبدعها هي ذاتها مفتوحة لأي من التفسيرين. وبالمثل، ومع أن قبول باميلا بالسيد ب زوجاً لها يدلّ على أنها اعتبرت عروضه الأولى أقلّ شناعة مما اعترفت به صراحة، فإن من الممكن تفسير هذه الثغرة تماماً بأنها نتيجة زيف السُّنة المعلَنة، أكثر منها نتيجة شخصيتها ذاتها. فإذا أدنّا باميلا على مثل هذه الانحرافات عن جادة الصدق والصراحة المطلقين في الغزل، يجب ألا ننسى كم هي كبيرة تلك التهمة التي تمّ توجيهها ضد آخرين في ظروف مماثلة، سواء في عصر باميلا أو في عصرنا.

وموقف ريتشاردسون الخاص، مثل موقف بطلته، يصعب تحديده، فهو على التناوب إما مفتون بالمحاولات السابقة للسيدب أو نافر منها، كما أن احتجاجاته الأخلاقية غير مقنعة تما ماً. أما كفنان، فإن ريتشاردسون يبدو مدركاً لكلا وجهتي النظر المتعلقتين بأخلاقية باميلا الجنسية أكثر مما يعتقد عموماً، وذلك رغم تنصّله الضمني من الموقف النقيض بجعله السيدة چيوكس البغيضة ناطقة صريحة باسم الموقف الأول. على سبيل المثال، عندما تقول باميلا إن «تجريد بنت من فضليتها أسوأ من ذبحها» تجيب السيدة چيوكس بنوع من الإبهام المرتكز على سابقة شهيرة، دون شك، رغم أنه يبعث على الأسى: «ولماذا؟ يلغرابة كلامك! ألم يوجد الجنسان من أجل بعضهما بعضاً؟ أليس طبيعياً أن يحبّ الجنتلمان امرأة جميلة؟ وافترضي أنه نال وطره منها، أهذا أسوأ من الذبح؟» ومن هنا، فإن تعليق فيلدنغ في تصديره لروايته **شاميلا** هو تعليق في محلّه ؛ وكذلك، ردود السيدة چيوكس المزورية على باميلا[128].

إذاً، إن ريتشاردسون كروائي، موضوعيّ إلى حد بعيد ؛ أما كأخلاقي واعٍ فمن الواضح أنه في صفّ باميلا تماماً، ومن هنا تنبثق معظم الاعتراضات الجدّية على روايته. فعنوانها الفرعي «جزاء الفضيلة» يلفت الانتباه إلى مافي نسيج الرواية الأخلاقي من سوقية لاتستكين ؛ ومن الواضح دون شك أن باميلا ليست عفيفة أبداً إلا بالمعنى التقني تماماً والذي هو ضئيل الأهمية بالنسبة للمنظور الأخلاقي، ولقد وقع فيلدنغ مصادفة على الخلل الأخلاقي الأساسي في القصة حين ساق على لسان شاميلا قولها: «لقد فكّرت مرةً بجمع ثروة صغيرة من خلال جسدي، وأنا الآن عازمة على جمع ثروة عظيمة من خلال فضيلتي»[129] أما الهداية المتبجحة لدى السيد ب فمن الصعب أن نرى فيها أكثر من وعد، فكما يقول مانديڤيل، «ليس بخاتلٍ للأيائل★ أبداً، من يشترط أن يفوز بلحم الطريدة»[130].

ومانديڤيل هذا كان برغبته وإرادته **العميل الاستفزازي** للوعي البرجوازي، فقد عقد العزم على لفت الأنظار إلى كل التعقيدات في الأخلاقية المعلَنة التي قرّر كل من أديسون وريتشاردسون تجاهلها ؛

★ خاتل الأيائل: deer - stalker: من يصطاد الأيائل بالانسلال إليها دون أن تحسّ به.

ويذكّرنا تشبيهه الساحر إلى أي مدى بالغ الاتساع كانت المشاكل الناشئة عن معالجة ريتشاردسون للزواج سمات أساسية مميزة في الثقافة الغربية ككل. وإذا تابعنا مقارنة باميلامع **ترويلوس وكريسيد** لتشوسر أو مع **روميو وجولييت** لشكسبير يتضح تماماً أن عمل ريتشاردسون يتركّز بصورةٍ أكثر تحديداً على العلاقة الجنسية بالذات، مع أنه أكثر احتشاما في لغته ومواقفه المعلنة ولقد كان لهذا الجمْع تيار واسع جداً في القصّ منذ ذلك الوقت، بل وامتد حتى إلى السينما. ففي السينما الهوليوودية، كما في نمط القصّ الشعبي الذي بدأه ريتشاردسون، نجد رقابة بيوريتانية غير مسبوقة في صرامتها ودقتها مرتبطة مع شكل من الفن فريد تاريخياً في تركيزه على إثارة الرغبات الجنسية:أما الزواج في هذا الفن فيصوّر باعتباره الـ **dus exmachina**★ الأخلاقي الذي «تحول إلى اسفنجة، تزيل بمسحة واحدة لطخة الإثم»[١٣١]، كما قال جيمس فورديس في معرض حديثه عن الزواج في الكوميديا.

ونحن نفترض أن سبب هذه الازدواجية – في عصر ريتشاردسون كما في عصرنا– هو أن الموضوع المحاط بالتابو يكون دوماً مؤشراً إلى ما يهتم به المجتمع المحرّم أعمق اهتمام. فكل القوى التي اجتمعت كي تشدّد التحريم على النشاط الجنسي خارج الزواج، نزعت عملياً إلى زيادة أهمية الجنس في اللوحة الإجمالية للحياة البشرية. ولقد أشار ناقد عاصر ريتشاردسون، أطلق على نفسه اسم «عاشق الفضيلة»، وقدّم: **بعض الملاحظات النقدية على سرْ تشارلز غرانديسون، كلاريسا، وباميلا** (١٧٥٤)، إلى أن هذه القوى فعلت فعلها لدى ريتشاردسون. فقد ربط هذا الناقد حقيقة أن «الحب، الحب الأبدى، هو الموضوع، وهو الفكرة الرئيسية في كل كتابات ريتشاردسون» مع إبراز ريتشاردسون الهائل لما أسماه «العفّة الماكرة» التي يثير ريتشاردسون وبطلاته هياجاً وجلبةً حولها» والتي يمكن، باعتقاده، مقارنتها وعلى نحوٍ ملائم مع عفّة النساء في اليونان القديمة. ومع ذلك، فإن هذا الناقد ظلّ متحيّراً في فهم سبب اعتقاد عدد كبير جداً من «الكتاب الكبار» أن من الضروري استخدام «كل فنهم وفصاحتهم لتذكير الشعب دوماً أنه مؤلّف من جنسين مختلفين»، في حين يمكن الاتكال «على الطبيعة الحكيمة» ودون أي عون في «منع العالم من السير إلى النهاية»»[١٣٢]. وتفسير ذلك، بالطبع، هو أن كبت غرائز «الطبيعة الحكيمة»، متراكباً مع الإخفاء المتزايد لما تدعوه ثقافتنا، بمواربة فصيحة، «حقائق الحياة»، يولّد لدى الجمهور حاجات يجب إشباعها. وأن واحدة من الوظائف الرئيسية للرواية منذ ريتشاردسون هي أن تؤدي نوعاً من الطقس القصصي الذي يفضي إلى اللغز الأساسي في مجتمعها.

دون مثل هذه الافتراضات لايمكن لنا أن نفسر سياق الرواية اللاحق، ولا المفارقة الواضحة في أن ريتشاردسون قائد حملة الإصلاح الجنسي العنيفة، والعدو البارز للحب بوجهيه الرومانسي والجسدي، ميّز دخوله تاريخ الأدب برواية قدّمت وصفاً لعلاقة غرامية واحدة أكثر تفصيلاً من كل ما أُنتج قبله. ويبدو أن الخاصتين المتعارضتين في رؤية ريتشاردسون، أي بيوريتانيته وشبقه، هما نتاج للقوى ذاتها، وهو الأمر الذي يفسر سبب ترابط مفاعيل هذه القوى على نحو معقّد يصعب حلّه. كما أن التعقيدات الناجمة عن تحايث هذه القوى هي المسؤولة إلى حد بعيد عن فرادة الخصائص الأدبية التي أدخلتها **باميلا** إلى القصّ: فقد جعلت من الممكن عرض العلاقة الشخصية عرضاً مفصلاً وإغناؤها بسلسلة من التقابلات الواضحة بين المثالي والواقعي، الظاهر والحقيقي، والروحي والجسدي، الواعي واللاواعي. ولكن إذا كانت الالتباسات

★باللاتينية في النص الأصلي: الحلّ السحري

الكامنة في السُنَة الجنسية قد ساعدت ريتشاردسون على كتابة أول رواية حقيقية، فإنها في الوقت ذاته تآمرت لتخلق شيئاً جديداً ونبوئياً بمعنى مغاير تماماً ؛ أقصد، عملاً أطراه الوعّاظ ومن ثم هاجموه باعتباره عملاً إباحياً، وعملاً أمتع جمهور القرّاء بجمعه «سحر الوعظ» إلى «فتنة التعرّي».

هوامش الفصل الخامس

(١) De la lititérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales in Œuvres complétes (Paris, 1820), IV, 215 - 17.

(٢) BK IV, n. i.

(٣) The Mind and Society, Trans. Livingstone (New york, 1935), ii, P. 112 gbutsee translator's note i to P. 1396.

(٤) See F. Carl Riedel, Crime and Punishment in the Old French Romances (New York, 1938), PP. 42, 101.

(٥) L'Amour et l'Occident (Paris, 1939), P. 2

(٦) cit. Joseph Hone, Life of George Moore (London, 1936), P. 373.

(٧) Foreword, The First Lady Chatterley (New York, 1944).

(٨) 'L, Espirit des lois, Bk xxiii, Ch. 8. I am much indebted to the late Daniel Mornet for allowing me to read his notes towards a study of "Le Mariage au 17 et 18e siécle".

(٩) Thomas Salmon, Critical, Essay Concerning Marriage, 1724, P. 263.

(١٠) Letters and Works, ii, P. 285.

(١١) Introduction, African Systems of Kinship and Marriage, ed. Radcliffe - Brown and Farde (London, 1950, PP. 4 - 5, 43 - 6, 60 - 3.

(١٢) "La Famille conjugale", Revue philosophique, xci (1921), PP. 1 -14

(١٣) See Talcott Parsons, "The Kinship System of the United States", Essays in Sociological Theory Pure and Applied (Glencoe, 1949), p241.

(١٤) See L. C. Knights, Drama and Society in the Age of Jonson (London, 1937), PP. 112 - 17

(١٥) Sec T. P. R. Laslett's Introduction to Filmer's Patriarcha (Oxford, 1949), especially PP. 24 - 8, 38-41 ; I also owe much to personal discussions with him on these issues.

(١٦) Two Treatises of Government, (1690), "Essay concerning Civil Government", Sect. 55.

(١٧) P. 174.

(١٨) Roxana, ed. Aitken (London, 1902), i, PP. 167 - 8, 58, 189

(١٩) Alice Clark, Working life of Women in the Seventeenth Century (London, 1919), PP. 235, 296.

(٢٠) Works, 1770, i, P. 268. See also Tatler, No. 199 (1710), and H. J. Habakkuk, "Marriage settlements in the Eighteenth Century", T'ransactions of the Royal Historical Society, 4 h ser., XXX ii (1950), PP. 15 - 30.

(٢١) I, P. 65.

(٢٢) J. H. Whiteley, Wesley's England (London, 1938), P. 300.

Everyman Edition , P. 279. (٢٣)
See Marshall, English Poor, PP. 207 - 24. (٢٤)
Ch. 12 (٢٥)
See Lowther Clarke, Eighteenth Century Piety (London, 1944), P. 16 (٢٦)
See David Hume, "On The Populousness of Ancient Nations", Essays and Tréatises (Edinburgh, 1817), 1, 381. (٢٧)
John H. Hutchins, Jonas Hanway (London, 1940), P. 150. (٢٨)
cit Myra Reynolds, The Learned Lady in England, 1650 - 1760 (Boston, 1920), P. 3i8. (٢٩)
See Lee, Defoe, ii, PP. 7, 143 - 4 ' III PP, 125 - 8, 323 - 5. (٣٠)
See R. P. Utter and G. B. Needham, Pamela's Daughters (London , 1937), P. 217. I am much indebted to this Work, and to G. B. Needham's doctoral dissertaion, "The Old Maid in the Life and Fiction of Eighteenth - Century England" (Berkeley, 1938). (٣١)
Essay on the Art of Ingeniously tormenting, 1753, P. 38. (٣٢)
cit. Pamela's Daughters, P. 229 (٣٣)
Clarissa, Everyman Edition, i, P. 62. (٣٤)
Grandison (London, 1812), IV, P. 155. (٣٥)
Letters and Works, II, P. 291. (٣٦)
See E. A. J. Johnson, Predecessors of Adam Smith (London, 1937,) P. 253. (٣٧)
Edmund S. Morgan, The Puritan Family (Boston, 1944), P. 86. (٣٨)
Grandison, II, P. 11. (٣٩)
Grandison, II, P. 330. (٤٠)
J. B. Botsford, English Society in the Eighteenth Century.. (New york 1924), P. 280. (٤١)
See Goldsmith, "Essay on Female Warriors" (Miscellaneous Works, ed. Prior, New York, 1857, I. P. 254). (٤٢)
Although See A. O. Aldridge, "Polygamy in Early Fiction..." PMLA. Lxv (1950), PP. 464-72. (٤٣)
See A. O. Aldridge, "Polygamy and Deism" JEGP, XLVIII (1949), PP. 343 -60. (٤٤)
See, for example, David Hume's essay "Of polygamy and Divorces". (٤٥)
See James Bonar, Theories of Population from Raleigh to Arthur Young (New York, P. 77. (٤٦)
2nd ed., 1739, P. viii (٤٧)
Everyman Edition, II, PP. 296 - 339. (٤٨)
Clarissa, III, PP. 180 - 4. (٤٩)
Letters and Works, II, P. 200. (٥٠)
Charles Knight, Popular History of England (London, 1856 - 62), VI, P. 194. (٥١)
See Philip C. Yorke, Life and Correspondence of Philip Yorke, Earl of Hardwick (Chicago, 1913), II, PP. 58ff., PP. 72ff., PP. 134ff., PP. 418ff. PP. 469ff. (٥٢)
See Alan D. McKillop, "The Mock - Marriage Device in Pamela", PL,XXVI (1947), PP. 285 - 8. (٥٣)
See M. M Merrick, Marriage a Divine Institution, 1754, and references given in-notes 57, 60., 62. (٥٤)
Chilton Latham Powell, English Domestic Relations, 1487 - 1653 Wew York, (٥٥)

1917), PP. 44-51.

(٥٦) See Cobbett, Parliamentary History (London, 1803), XV, PP. 24 -31.

(٥٧) Citizen of the World, Letters 72, 114.

(٥٨) Letters, ed. Toynbee, III, P. 160 (42 May 1753).

(٥٩) From a letter to Hardwick, 6 June 1753 (B. M. Add. MSS. 35592,FF 65 -6). For Robinson's relations with Richardson, See Austin Dobson in Samuel Richardson(London, 1902), P. 170.

(٦٠) Everyman Edition, I, P. 253.

(٦١) VI, PP. 307 -8, PP. 354 -65.

(٦٢) Letters and Works, II, P. 289.

(٦٣) See Reynolds, Learned Lady, PP. 400 -19.

(٦٤) Letter 12.

(٦٥) Cit McKillop, Richardson, P. 62.

(٦٦) ibid. P. 189.

(٦٧) Correspondence, IV, P. 233 ; V,P. 265.

(٦٨) Cit. C. L. Thomson, Samuel Richardson (London, 1900), P. 93

(٦٩) cit.McKillop, Richardson, P 67.

(٧) Letter 12.

(٧١) Cit, Mckillop, P. 277.

(٧٢) William and Malleville Haller, "The Puritan Art of Love", HLL, v 1942 P. 265.

(٧٣) G. May, The Social Control of Sex Expression (London, 1930),P. 152. See also L. L. Shücking, Die Familie im Puritanismus (Leipzig and Berlin, 1929), PP. 39 - 44, PP. 137 - 53.

(٧٤) "Recollections" of Miss Reynolds, Johnsonian Miscellanies, ed. Hill. III, P. 285.

(٧٥) See, for example, Mrs Manley, Power of Love... 1720, P. 353 ; Anon. Reasons against Coition, 1732, P. 7 ; Ned Ward, The London Spy (1698- 1709, London, 1927 ed). ,P. 92.

(٧٦) III, P. 251.

(٧٧) II, PP 190 - 91.

(٧٨) Memoirs (1748 ; London, 1928 ed),P. 103.

(٧٩) NO. 45.

(٨٠) See The anonymous. Pamphlet, Possibly by Francis Plumer, A Candid Examination of the History of Sir Charles Grandison ; 1754, P. 48.

(٨١) Serious Call, Works (Brockenhurst, 1892 - 3), iv, PP. 121 - 2.

(٨٢) P. 6.

(٨٣) See J. W. Krutch, Comedy and Conscience after the Restoration (New York, 1924), P. 169.

(٨٤) The Lover, No. 2. (1714)).

(٨٥) Critical Essay Concernng Marriage, P. 40.

(٨٦) Letters 89, 96, 97, 98.

(٨٧) II, P. 338.

(٨٨) Betsy Thoughtless,I 1751, I, P. 50.

(٨٩) Prose Works (London, 1907), XI, P. 119.

(٩٠) Mrs Delany, Autobiography and Correspondence ed. Woolsey (Boston, 1879), I. P.

246.

(٩١) Correspondence, III, P. 188.

(٩٢) Grandison, I, P. 283, VII, P. 315.

(٩٣) Review, III (1706), No. 132.

(٩٤) London, 1935, p. 322.

(٩٥) Thraliana, I, P. 172.

(٩٦) Pamela's Daughters, P. 44.

(٩٧) Cit - McKillop, P. 196

(٩٨) I, PP. 8 - 9.

(٩٩) Short View, 3rd ed., 1698, P. 8.

(١٠٠) Cit. John Harrington Smith, The Gay Couple in Restoration Comedy, (Cambridge, Mass., 1948)(, P. 165, n. 15.

(١٠١) Fable of The Bees, ed Kaye, I, P. 143.

(١٠٢) Love of Fame, V, 1. 424.

(١٠٣) Lectures and Notes on Shakespeare (London, 1885), P. 37.

(١٠٤) Oxford, 1948 ed., P. 35.

(١٠٥) See Katherine Hornbeak, "Richardson's Aesop", Smith College Studies in Modern Language, XIX (1938), P. 38.

(١٠٦) As is Pointed out in Pamela's Daughters, P. 15.

(١٠٧) 1741, I, xxiv.

(١٠٨) I, P. 389.

(١٠٩) Boswell, Life, ed. Hill- Powell, II, PP. 328 - 9.

(١١٠) cit. George Sherburn, "The Restoration and Eighteenth Century", A Literary History of England, ed. Baugh (New York, 1948), P. 803.

(١١١) I, P. 57.

(١١٢) Ed Aitken (London, 1902), II, P 90.

(١١٣) Collection of Pieces, 1778, II, P. 45.

(١١٤) I, PP. 78, 31, 20, 169.

(١١٥) I, P. 391

(١١٦) No. 97 It was the most Popular of the Ramblers, according to Walter Graham (English Literary Periodicals, New York, 1930, P. 120).

(١١٧) I, P. 222.

(١١٨) The Tablet, Or Picture of Real Life, 1762, P. 14.

(١١٩) Letter VII.

(١٢٠) II, P. 42.

(١٢١) Act V, sc. v.

(١٢٢) No. 116 (1713)

(١٢٣) Tartuffe, Act III, sc. ii.

(١٢٤) Tom Jones, BkI, Ch. 8.

(١٢٥) Letter 90.

(١٢٦) 1822 ed., P. 47.

(١٢٧) cit. Pamela's Daughters, P. 64.

(١٢٨) Pamela, I, PP. 95 - 6, 174.

(١٢٩) Shamela, Letter 10.

(١٣٠) Fable of the Bees, I, P. 161.

(١٣١) Sermons to Young Women, 1766, I, P. 156.

(١٣٢) PP. 38, 35, 27 - 30, 39

الفصل السادس

التجربة الخصوصية والرواية

قد يكون آرون هيل واحداً من أشدّ الأعضاء حماساً في جوقة المصفقين لريتشاردسون، لكنه حين أعلن أن «قوة تمزق أوتار القلوب» قد ظهرت كي «تطلي بالذهب مافي الظلمة الدامسة لأدبنا من رعب»[١] لم يكن يقترف إلا نوعاً من المغالاة البسيطة في الحماس الانفعالي الذي تمّ به تلقّي **باميلا وكلاريسا** من قبل معظم معاصري ريتشاردسون سواء في انجلترا أو في البلدان الأخرى[٢]. وكنا قد رأينا سابقاً أن واحداً من أسباب هذا الحماس هو مافي موضوعه من أشياء جعلته محبّباً لدى جمهور القارئات ؛ أما القرّاء الذكور، إجمالاً، فيبدو أنهم استثيروا بالقدر ذاته تقريباً، الأمر الذي يدعونا إلى التماس تفسيرات وشروح أبعد.

إحدى وجهات النظر الشائعة تماماً كانت أن روايات ريتشاردسون أرْضَتْ مافي عصره من نزعات عاطفية. و«العاطفة» بمعناها في القرن الثامن عشر كانت تعني إيماناً غير هوبزي★ بالخيّرية المتأصّلة لدى الإنسان، وقد كان لفعل الإيمان credo هذا لازمته الأدبية التي مفادها أنّ تصوير الخيّرية التي ينطوي عليها الفعل الإنساني الخيّر أو الدموع السخيّة هو هدف جدير بالثناء. ولاشك أن في أعمال ريتشاردسون سمات «عاطفية» لها هذا المعنى فضلاً عن سمات أخرى لها المعنى الحديث، لكن الكلمة، مع ذلك، تبقى مضللة نوعاً ما عند تطبيقها سواء على رؤية ريتشاردسون الخاصة أم على الخصائص الأدبية المميّزة لرواياته. فكما رأينا، كانت نظرية ريتشاردسون الأخلاقية متعارضة مع ذاك الافتتان بالحب والانطلاق الوجداني عموماً، في حين عرض في ممارسته الروائية حقلاً من المشاعر أرحب بكثير مما يقتصر عليه في العادة الكتّاب العاطفيون: الحقيقيون. وما يميّز روايات ريتشاردسون ليس نوع الانفعال الوجداني ولاحتى مقداره، وإنما صدق عَرْضه: فقد تحدّث كثير من كتّاب ذلك العهد عن «الدموع السخيّة»، بل وتحدّث ريتشاردسون أيضاً وبصورة أكثر أسىً عمّا هو «شفّاف وسريع الذبول»[٣]، لكنه جعل كل ذلك يتدفّق ويفيض كما لم يستطع أي واحد آخر قبله.

كيف جعل ريتشاردسون كل ذلك يتدفق، وكيف ورّط قرّاءه بهذا العمق في عواطف شخصياته، هذا ما وصفه فرانسيز چيفري على نحو ملائم في **The Edinburgh Review** (١٨٠٤).

يتجنّب الكتّاب الآخرون كل التفاصيل غير الضرورية أو المثيرة للعواطف...وبالتالي لانتعرّف

★ أي معاكساً لما يقول به هوبز، في كتابه «اللوياثان» خاصة، من حرب الإنسان ضد أخيه الإنسان ..

على شخصيات أعمالهم إلا بأرديتها الرسمية، وبما أننا لانراها أبداً إلا في تلك الظروف الحرجة، ولحظات الانفعال الشديد، التي هي نادرة الحدوث في الحياة الواقعية، فإننا لاننخدع بواقعيتها أبداً، ونفكّر في أنها جميعاً بمثابة إيهام مبهر ومبالغ فيه: ونحن نقوم مع مثل هؤلاء المؤلفين بزيارة حُدِّد موعدها مسبقاً فلانرى أونسمع إلا ما نعرف أنه أُعدّ لاستقبالنا. أما مع ريتشاردسون، فنحن ننسلّ، خفيةً، إلى عزلة شخصياته، وخصوصياتها المنزليةَ، فنسمع ونرى كل مايُقال ويفعل بينها، سواء كان مهماً أم لا، وسواء أرضى فضولنا أم لم يُرضه. ولذا، فإننا نتعاطف مع الشخصيات من النوع الأول كما نتعاطف مع الملوك ورجال الدولة في االتاريخ، الذين لا نملك عن ظروفهم كأفراد سوى تصوّر محدود تماماً. بينما نشعر تجاه شخصيات النوع الثاني كما نشعر تجاه أصدقائنا الخصوصيين ومعارفنا الشخصيين الذين نعرف وضعهم كاملاً. . وإذا ما استثنينا ديفو، فإني أعتقد أن ريتشاردسون ليس له مثيل في هذا الفن على امتداد تاريخ الأدب (٤).

كنا قد أشرنا في الفصل الأول إلى بعض مقومات المنهج السردي الذي يصفه جيفري هنا– وذلك حين تحدثنا عن المقياس الزمني المتميز بدقة كبيرة، والموقف غير الانتقائي فيما يتعلّق بما يتوجب قوله للقارئ، واللذين يميّزان واقعية ريتشاردسون الشكلية. لكن هذه الغزارة اللاانتقائية في العرْض لا تفسّر وحدها كيف يمكنّنا ريتشاردسون من الانسلال «خفية» ، إلى عزلة شخصياته وخصوصياتها المنزلية» : وعلينا أن نأخذ في الحسبان اتجاه سرده فضلاً عن مقياس هذا السرد. والاتجاه هو بالطبع نحو تصوير الحياة المنزلية والتجربة الخصوصية للشخصيات المنضوية تحت هذه الحياة ؛ ذلك أنّ الاثنين يتساوقان معاً– ونحن ندخل إلى داخل عقولهم كما إلى داخل منازلهم.

إن إعادة توجيه المنظور السردي هذه هي قبل غيرها مابوّأ ريتشاردسون مكانته التي يحتّلها في التقليد الروائي. فهي، مثلاً، تميّزه عن ديفو: فمع أن كلا الكاتبين، كما تقول السيدة باربولد، «كانا وصّافين مرهفين.. متّسمين بالتفصيل والدقّة... إلا أن دقّة ديفو أكثر استخداماً فيما يتعلّق بالأشياء، بينما دقّة ريتشاردسون أكثر استخداماً فيما يتعلق بالأشخاص والعواطف» (٥). كما أن إعادة التوجيه هذه إلى جانب تفصيليةّ عرضه تميّزه عن أولئك الفرنسيين الذين ادّعوا أبوة الرواية الحديثة. وعندما يتساءل جورج سانتسبري «هل يوجد في أية رواية أخرى قبل **باميلا** كائن بشري معقول وقابل للتصديق، بالدرجة ذاتها؟» فإن الجواب الوحيد هو «كلا» (٦)، وبذلك لابدّ أن يتوصل إلى أن **باميلا** هي حقاً الرواية الأولى. مع أن الأدب الذي يسبقها اشتمل على كثير من الشخصيات المعقولة بالقدر ذاته والمشوّقة، لكننا لانعرف عن الأفكار والمشاعر اليومية لأي من هذه الشخصيات مثلما نعرف عن باميلا بصورة حميمية ودقيقة.

تُرى، ماهي القوى التي دفعت ريتشاردسون إلى توجيه القصّ هذه الوجهة الذاتية والباطنية؟ إن الأساس الشكلي لسرده– الرسالة– يشير إلى إحدى هذه القوى. فالرسائل الحميمية تتيح فرصةً للتعبيرعن مشاعر الكاتب الخصوصية بصورة أكثر صراحةً وفحشاً من الحديث الشفوي ؛ ولقد كان الافتتان بمثل هذا التراسل منتشراً جداً أيام ريتشاردسون، وهو نفسه مارسه وعزّزه.

وينطوي هذا الأساس الشكلي للسرد على افتراق هام جدا عن المنظور الأدبي التقليدي ؛ فالقدماء، كما كتبت مدام دي ستايل «لم يفكّروا أبداً في إعطاء قصصّهم مثل هذا الشكل» لأن المنهج الرسائلي

«يفترض دائماً حضور العاطفة أكثر من الفعل» (٧). ولذا، يمكن أن نعدّ طراز ريتشاردسون السردي بمثابة انعكاس لتغيّر أشمل في النظرة- الانتقال من التوجّه الموضوعي، والاجتماعي ، والمُعْلَن السائد في العالم الكلاسيكي إلى التوحة الذاتي، والفرداني، والخصوصي في حياة وأدب مائتي السنة الماضية.

وهذا التغيّر معروف تماماً. وهو متضمَن في مقارنة هيغل بين التراجيديا القديمة والحديثة، أو في توق غوته ومائيو أرنولد إلى موضوعية الفن الإغريقي والروماني وتجرّده عمّا هو شخصي، باعتبار دللك مناقضاً للذاتية المحمومة في أدبهما الرومانسي ؛ كما عبّر ولترباتر في **ماريوس الأبيقوري** عن الجانب الأشدّ أهمية من وجهة نظرنا حين بيّن كيف كان القدماء «حريصين على أن يقدّموا لنا نظرة خاطفةً إلى الذات الداخلية، وهي نظرة ضاعفت عملياً، وفي كثير من الحالات، تشويق معطياتهم الموضوعية» (٨).

ولقد سبق لنا أن حددنا بعض الأسباب الأكثر أهمية لهذا الإلحاح الحديث المغاير تماماً. فالمسيحية عموماً، على سبيل المثال، كانت في الأساس نوعاً من الدين باطنيا، وفردانياً، وقد بلغت مفاعيله أقصى شدتها لدى البيوريتانية، التي شدّدت على النور الباطني الروحي ؛ أما تأثير النظرة الفلسفية الجديدة في القرن السابع عشر على مافي الرواية من مقارنة ذاتية وتحليلية للشخصية فقد لفتت إليه الأنظار مدام دي ستايل:
"Ce n'est même que depuis deux siiècles que la philosphie s'est assez introduite en ous- mêmes pour pour que I'analyse de ce qu'on èprouve tienne unesi grande place dans les livers" ★(٩) كما أنّ علمنة التفكير التي ترافقت مع الفلسفة الجديدة نَحَتْ المنحى ذاته، صار الإنسان مركز العالم، وأضحى الفرد هو المسئول عن المقياس الأخلاقي والاجتماعي لقيمه.

وأخيراً، فإن نشوء الفردانية كانت له أهمية العظيمة فهي بإضعافها العلاقات الجمعيّة والتقليدية، عزّزت ليس فقط نوعية الحياة الذهنية المتمركزة على الذات والخصوصية التي نجدها لدى أبطال ديفو، وأيضاً بل التأكيد اللاحق على أهمية العلاقات الشخصية والدي يميّز كلاً من المجتمع الحديث والرواية- يمكن القول إن مثل هذه العلاقات توفر للفرد نموذجاً من الحياة الاجتماعية أكثر وعياً وانتقائية كي يحل محلّ ما قوّضته الفردانية من تلاحم اجتماعي واسع وإلزامي كما أسهمت الفردانية في إلحاح ريتشاردسون على التجربة الخصوصية من ناحيتين أخريبن على الأقل: فقد خلقت جمهوراً شديد التوق لمعرفة ما يجري ضمن الوعي الفردي من سيرورات وجدوها في **باميلا** ؛ كما أن تطور الفردانية الاقتصادي والاجتماعي أفضى في النهاية إلى تطور طريقة الحياة المدينية، والتي كان لها تأثير تكوينيّ أساسي على المجتمع الحديث الذي يبدو مرتبطاً من نواح عديدة مع النزعة الخصوصية والذاتية لدى ريتشاردسون شخصياً والشكل الروائي عموماً.

★بالفرنسية في النص الأصلي. «لم يحصل إلا منذ قرنين أن اخترقت الفلسفة دواتنا بما يكفي لتحليل ما كان قد بلغ مكانة رفيعة في الكتب».

(١)

حظيت لندن القرن الثامن عشر بأهمية في الحياة القومية لاتوازيها أهمية أية مدينة أخرى، فقد كانت خلال تلك الفترة أكبر باثنتي عشرة مرة من أية مدينة في انجلترا، [١٠] ولعل الأهم من ذلك كله أن تلك التغيرات الاجتماعية مثل نشوء الفردانية الاقتصادية، وزيادة تقسيم العمل، وتطور العائلة الزواجية كانت أكثر تقدّماً فيها، كما احتوت على نسبة كبيرة جداً من جمهور القرّاء - بين عامي ١٧٠٠ - ١٧٦٠ كان هناك أكثر من نصف ناشري انجلترا. [١١]

أشار العديد من الدارسين إلى التزايد المضطرد في حجم لندن. وقد استوقفهم بصورة خاصة تكاثر الأبنية خلف الحدود القديمة للمدينتين التوأمين لندن ودويستمنستر، والذي اتضح بخاصة بعد الحريق العظيم عام ١٦٦٦ [١٢]. ومن الملاحظ أن الطبقات الراقية تحركّت غرباً وشمالاً، بينما كانت المستوطنات الناشئة شرقاً مأهولة حصراً ؛ العمال الفقراء. وقد علق كثير من الكتّاب على هذا العزْل المتزايد للطبقات ومن بين هذه التعليقات ذات الدلالة الخاصة قول أديسون في **The Spectator**: «عندما أنظر إلى هذه المدينة العظيمة بأحيائها وأقسامها الكثيرة، أراها وكأنها مجمع لأمم عديدة، متميّزة عن بعضها البعض بطقوسها الخاصة، وعاداتها، ومصالحها... وباختصار، إن سكان سان چيمس، رغم خضوعهم للقوانين ذاتها، ونطقهم للغة ذاتها، هم شعب مميّز عن ساكني شيبسايد، الذين، ابتدوا بطريقة مماثلة عن الساكنين في تميبل من جهة، وعن الساكنين في سميثفلد من جهة أخرى. [١٣]

ولقد تمم النظر إلى هذه السيرورة - تمولندن وما رافقها من تمايز اجتماعي ومهني- بوصفها السمة الأشد أهمية في التاريخ الاجتماعي لأواخر العهد السيتوارتي» [١٤]. وهي على الأقل المؤشر الأوضح بين كثيرٍ من المؤشرات على أن شيئاً ما قريباً من النموذج المديني الحديث كان يفرض ذاته تدريجياً على المشترَك **Community** المتلاحم الذي عرفه شكسبير ولذلك علينا أن نتوقع وجود بعض السمات السيكولوچية المميزة للتَمدْين **urbanization** الحديث وقد بدأت تتجلّى في الفترة ذاتها★ .

إن تزايد عدد سكان لندن في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر من حوالي ٤٥٠,٠٠٠ عام ١٦٦٠ إلى ٦٧٥,٠٠٠ عام ١٧٠٠ [١٥]، متراكماً مع العزل السكني المتزايد لقاطنيها وتوسّع منطقة العاصمة، كان دون شك كبيراً بما يكفي لجعل التعارض بين الطرائق الريفية والطرائق المدنية في الحياة أكثر عمقاً واكتمالاً مما كان عليه الحال في السابق. وبدلاً من المنظر الطبيعي المتكرر أمام الريفي، المحكوم بالتقلّب المنتظم للفصول، والتراتبية الراسخة للنظام الاجتماعي والأخلاقي التي وجدت رموزها في قصر مالك العزبة، وكنيسه الدائرة، ومرج القرية، كان أمام مواطن لندن القرن الثامن عشر. أفق مشابه في كثير

★ إنني أقيم التعميمات التالية بشكل أساسي على مجال الاتفاق المشار إليه في التحليل السوسيولوجي الذي قام به لويس ويرث في «التمدين كطريقة في الحياة»، في المجلة الأمركية لعلم الاجتماع XIIV (١٩٣٨) ص ١ - ٤٢، وعلى المعالجة التاريخية الواسعة الخيال في ثقافة المدن (١٩٣٨) للويس ممفورد. وربما كان عليّ أن أوضح أنه ليس في نيتي هنا إجراء تقييم مقارن لطريقة الحياة المدينية باعتبارها معاكسة لطريقة الحياة القروية: فركود هذه الأخيرة، على سبيل المثال، ربما يكون كشفاً لما أسماه ماركس وأنجلز مرة وعلى نحو غير حكيم «بلاهة الحياة القروية».

من النواحي للأفق المدينّي الحديث. فقد وفّرت الشوارع والمنتجعات في أحياء المدنية العديدة تنوّعاً لا يعرف الحدود في طرائق الحياة، والتي يمكن لأي كان أن يلاحظها، مع أنها كانت غريبة تماماً عن التجربة الشخصية لأي فرد واحد.

إن هذا الجمع بين التقارب الجسدي والتباعد الاجتماعي هو سمة نموذجية من سمات التمدين، كما أن إحدى نتائجه هي الإلحاح الخاص على القيم السطحية والمادية والذي نجده في موقف قاطن المدنية من الحياة: فمعظم القيم الواعية– أي تلك الشائعة في التجربة الظاهرة لكل شخص– هي قيم اقتصادية مادية ؛ ففي لندن القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، كانت المركبات الكبيرة، والبيوت الجملية، والثياب الباهظة الثمن هي التي تخلّلت نظرة مول فلاندرز. ولم يكن في العاصمة أي معادل حقيقي لما مثّلته كنيسة الدائرة في القرية من تعبير عن قيم المُشْتَرك المتاحة للجميع. ولم يكن في كثير من المناطق السكنية الجديدة أية كنيسة على الإطلاق، وبالتالي، فإنّ «خمسة أسداس شعب لندن كانوا محرومين تماماً من سماع الصلوات العامة»[١٦]، كما يقول سويفت ؛ وبغضّ النظر عن ذلك فقد نحى جوّ ما أصبح سريعاً «سوقاً للكفر»[١٧] إلى إعاقة التردد على الكنيسة – وهاهو بيشوب سيكر يقول إن «التسعب الراقي» في القرية «غالباً ما كان منكبّاً على عبادة الله... تجنّباً للقيل والقال»، لكنهم «قلمافعلوا ذلك في المدينة»[١٨] ولقد شقّ هذا التحلل من القيم الدينية الطريق أمام القيم الاقتصادية المادية وجعلها تتبوأ أماكن الصدارة، الأمر الذي تجسّد فى الطريقة التي تّمت بها إعادةبناء لندن بعد الحريق العظيم: فحسب المخطط الجديد أصبح المصرف الملكي البؤرة المعمارية للمدينة وليس كنيسة القديس بولس[١٩].

ثمة بيئة واسعة جداً ومتنوّعة بحيث لايمكن لأي فرد واحد أن يختبر ويجرب إلا جزءاً ضئيلاً منها، وثّمة منظومة اقتصادية مادية أساساً – اجتمعت لتوفر للرواية عموماً اثنتين من ثيماتها المميّزة تماماً: الفرد لذي يلتمس مستقبله في مدينة كبيرة ولايحصد سوى الإخفاق المأساوي، الذي غالباً ماصوره الواقعيون الفرنسيون والأميركيون، ودراسات الوسط **The milieu studies** التي نجدها مثلاً عند بلزاك، وزولا، ودريزر، والتي غالباً ما ترافقت مع الثيمة الأولى، حيث يمضون بنا إلى ما وراء المَشاهد، فنرى ما يحدث عملياً في أمكنة لانعرفها إلابالمرور أمامها في الشارع أو القراءة عنها في الصحف. وكلا هذين الموضوعين ظهرا بصورة واسعة وبارزة في أدب القرن الثامن عشر، حيث أكملت الرواية عمل الصحفيين وكتّاب الكراريس[٢٠] وكشفت كل أسرار المدينة: ولقد استجاب كل من ديفو وريتشاردسون لهذا الاهتمام، والذي هوأكثر حضوراً أيضاً في أعمال مثل **إميليا** لفيلدنغ و**همفري كلينكر** لسموليت. كما تمّ في الوقت ذاته تصوير لندن في كثير من قصص ودرامات تلك الفترة كرمز للثروة، والرفاه، والإثارة، وربما للزوج الموسر أيضا: فلندن بالنسبة لبيدي تبكينز، البنت قارئة الروائية في عمل ستيل، وبالنسبة لبيتسي ثوركيس في عمل إليزاهاي وود هي الوسط الذي يحدث فيه كل شيء، وحيث يعيش البشر حقاً:لقد أصبح الانتصار في كبيرة بمثابة **الكأس المقدّسة**★ في رحلة الفرد الدنيوية.

إنهم قلّة أولئك الذين شاركوا في أمجاد وشقاءات الحياة اللندنية بقوة أكثر من ديفو. فهو لندني

★ الكأس المقدسة: Holy Grail الكأس التي شرب منها المسيح في العشاء المقدس والتي راح المسيحيون يجدّون في البحث عنها، وأصبحت رمزاً لكل ما يُبحث عنه بحثا جاهداً طويلاً.

الولادة والنشأة، ذاق طعم المحكمة والسجن. وأخيراً، مثل حرفي بارع، أراد أن يختتم حياته بمركبة كبيرة وقصر ريفي، وحقق ذلك، وكان ديفو شديد الاهتمام بكل مشاكل لندن، وهذا واضح في دراسات له مثل **الانتصارات المجيدة** (١٧٢٨)، تلك الدراسة الشائقة عن الإصلاح المديني، فصلاً عن كثير من أعماله الأخرى، كما أنه خطط كي يكسب مباشرة من نمو لندن بإنشائه مصنع الآجر والقرميد المشؤوم في تيلبوري.

وتجسّد روايات ديفو كثيراً من أوجه التمدين الواقعية. فأبطاله وبطلاته يشقّون طريقهم عبر غاب العاصمة حيث التنافس وانعدام الأخلاق سعياً وراء الثروة، ونحن إذْ برافقهم تكون لدينا صورة كاملة عن كثير من الأوساط للندنية، من إدارة الجمارك حتى سجن نيوغايت، ومن المساكن البائسة في حي والقصور الراقية في الويست إند. ومع أن هذه الصورة أوجهها الأنانية والدنيئة إلا أنها تختلف إلى حد بعيد عن صورة المدنية الحديثة. فلندن ديفو كانت ماتزال مشتَرَكاً مؤلَّفاً من تشكيلة متنوعة من الأجزاء لاحدّ لها، لكنها ماتزال على الأقل أجزاء يمكن تمييز قرابتها ؛ إنها ضخمة، لكن الطابع المحلي مايزال غالباً عليها نوعاً ما، وديفو وشخصياته جزء منها، يفهمون ويفهمون.

ثّمة أسباب عديدة كامنة خلف نبرة ديفو البهيجة والمطمئنة فقد كان لديه بعض الذكريات عن أيام ما قبل الحريق العظيم، كما أن لندن التي ترعرع فيها كانت ماتزال موجودة، إذْ أحيط قسم كبير منها بجدار المدينة. لكن السبب الرئيسي هو أن ديفو، رغم ما رآه من تغيرات هائلة منذ ذلك الحين، شارك هو نفسه في هذه التغيرات بفعالية وحماس ؛ فقد عاش في قلب الهرْج والمرْج حيث وضُعَتْ أسس الطريقة الحياتية الجديدة : وكان منسجماً معها.

أما صورة لندن عند ريتشاردسون فهي مغايرة تماماً: فرواياته لاتعبر عن حياة المُشتَرك ككل، بل عن عدم الثقة الشخصية العميق وحتى عن الخوف من البيئة المدينية ونحن نرى وذلك خاصة في **كلاريسا**، فبطلته، مثل باميلا، ليست واحدة من «نساء المدينة اللواتي نفر ريتشاردسون من مظهرهن «المغرور»، بل هي بنت ريفية نقية ؛ وسقوطها ناجم عن حقيقة أنها «لاتعرف شيئاً عن المدينة وطرائقها»، كما تقول فيما بعد لبلفورد. وهذا الأمر هو ما يمنع كلاريسا من التحقق أن السيدة سنكلير «مخلوق شرير جداً» ؛ ومع أنها تلاحظ أن الشاي الذي تسقيها إيّاه كي تخدّرها «له طعم غريب»، لكنها تقتنع بسهولة أنه يحتوي على «حليب لندني» وعندما تحاول الفرار من أعدائها تكون الخاسرة أيضاً، فهي لاتعرف أبداً أي نفاق خفيّ في سلوك من تقابلهم من البشر، وأي رعب يرتكب خلف جدارن البيوت وفي النهاية لابد أن تموت، لأن القلب النقي لايستطيع مواصلة العيش في تلك الوحشية عديمة الأخلاق التي تعجّ بها «المدينة الفظيعة الضخمة»[٢١] ؛ ولكن موتها لا يأتي قبل أن تكون قد جرّت صليبها عبر كل محطات المحنة، من سان إليانس إلى ماخور دوفْر ستريت المنحطّ، ومن الملاجئ المشبوهة في هامستد إلى معتقل المدنيين في هاي هولبورن، ولا تكون في مأمن وسلام إلا حين تعود إلى قريتها تدْفَن هناك.

من الشائق أن نجد أنّ واحداً على الأقل من معاصري ريتشاردسون، وهو المؤلف المجهول لكتاب **ملاحظات نقدية على «سرْ تشارلز غرانديسون» و«كلارسيا» و«باميلا»**، قد نظر إلى عوامل سقوط كلارسيا باعتبارها نتاجات نموذجية للتمدين. فقد كتب أن «هذه الشخصيات مثل لوفليس وزملائه،

وسنكلير الرئيسة فتياتها» لا يمكن أن يعيشوا إلا «في مدينة مثل لندن، الحاصرة الهائلة لامبراطورية عتيدة، وتجارة واسعة»، وأصناف: «كل هذا الفساد هو النتيجة الضرورية والحتمية لترتيب الأشياء على هذا النحو»(٢٢).

لاشك أن بعض الفوارق بين موقفي ديفو وريتيشاردسون من الحياة المدينية ناجمة عن التغيرات الهامة الحاصلة في عقود منتصف القرن. فقد شهدت هذه الفترة تجديدات كثيرة مثل استخدام أرقام البيوت بدلاً من العلامات، وهدم جدار المدينة.، وتعيين مراجع مركزية مسؤولة عن تعبيد الشوارع وإنارتها، وإنشاء شبكة المياه والصرف الصحي، وإصلاح جهاز الشرطة ؛ وهي تجديدات لا تهمنا هنا لذاتها، إلا أنها تكشف عن تلك الشروط التي تقتضي طرائق مغايرة كلياً لتلك التي كانت كافية في السابق(٢٣) : فقد بلغت التعيرات حداً لابدّ عنده من تغيرات في التنظيم الاجتماعي. ومع ذلك، فإنّ بمقدورنا تفسير التعارض الواسع بين ديفو وريتشاردسون كلندنيين باعتباره، فقط، أو حتى بصورة أساسية، نتاجاً لمفاعيل التمدين المتزايد، فالرجلان لا يفصلهما سوى جيل واحد، رغم كل شيء – ولدَ ديفو عام ١٦٦٠، وريتشاردسون عام ١٦٨٩. ولا شك في أن السبب الرئيسي للاختلاف الكبير في رؤيتيهما عن الحياة المدينية هو كونهما قطبين منفصلين من حيث التكوين الجسدي والنفسي.

وحتى هنا، على أية حال، يبقى لاختلافاتهما صفة تمثيلية معينة. فقد تمتّع ديفو بكل نشاط وفاعلية حِرَفيي النسيج الذين وصفهم ديلوني قبل قرن ؛ ومثلهم كان ريفياً إلى حدّ ما، عارفاً بأمور المحاصيل والمواشي، وأينما مضى في الريف يشعر أن كل شيء مألوف لديه مثلما في المتجر أو مكتب المحاسبة ؛ وحتى في لندن فقد وفرّت له البورصة، والمقهى والشوارع مكافئاً للريف الساهر الذي نراه في القصص الزاهرة بالأعمال البطولية: فأينما مضى يشعر أنه حرّ كما لو في بيته. ولكن إذا كان ديفو يعيدنا إلى أيام التحرر البطولي للمواطنين، فإن ريتشاردسون يقدم لنا لمحة خاطفة عن حِرَفيِّ الطبقة الوسطى، المقيد إلى آفاق المكتب في المدنية وإلى تكلّف البيت الواقع في ضاحية المدنية وتعلقه بالمَظاهر الأرستقراطية.

ولندن في حد ذاتها لا يمكن أن توفر لريتشاردسون أية طريقة في الحياة يمكنه أن يسهم فيها. فهو، من جهة أولى، كان مدركاً بعمق الفوارق الاجتماعية بين حرفيي المدينة و الأرستقراطيين القاطنين في وستمنستر، وهو إدراك لايحدّ منه تفضيل ديفو الواثق والجريء لطبقته. ولقد كتب ريتشاردسون إلى السيدة ديلاني عام ١٧٥٣ بخصوص معارفهما المشتركين، «هناك حاجز بيننا، فليدات يتميل بار قرب هيل ستربت، وبركلي، وغروز ڤينور – سكوير، لا يحبذن عبور هذا الحاجز. وهن يتحدثن عنه، كما لو عن سفر يوم». ومن جهة أخرى، فإن ريتشاردسون لم يشارك إلا قليلاً جداً في حياة بيئته الخاصة. فهو لم يكن «قادراً على تحمّل الزحام»، وكفّ عن التردد على الكنيسة لهذا السبب، وحتى في مطبعته كان يفضّل الإشراف على عماله بالنظر من خلال «نافذة المراقبة»»(٢٤). أما مُتَعُ المدنية فكانت بالنسبة إليه طريق الخطيئة واللعنة لتلك الإناث المهجورات مثل سالي مارتن في كلاريسا، وجعلته يتوق إلى «العهد السابق،حيث لم يكن هناك ڤاكهالز، ورانبي لَفْز، وماري بونز، وغيرها من أمكنة الانحراف هذه، لارتياده والتكع فيها»(٢٥) وحتى حياة الشوارع سرعان ما أصبحت شيئاً مقتصراً على الفقراء وحدهم، ولاشك أن ريتشاردسون لم يكن قادراً مثلهم على هذه الحياة، ولنحكم من خلال الوصف الذي قدّمه لليّدي برادشي عن مشيته:

إحدى يديه في الصديري عادة، والأخرى تحت معطفه تمسك بالعكّاز الذي يتوكأ عليه، فهذا العكّاز قد يساعده حين تهاجمه نوبة من الارتعاش المفاجئ أو الرجفان، والدوار الذي غالباً ما ينتابه... وقد يتخيّل العابرون به أنه ينظر إلى الأمام مباشرة، إلا أنه يراقب كل بسيطة من كلتا يديه دون أن يحرك عنقه القصير، أو يلتفت إلى الخلف... ناهباً الأرض بخطوه المنتظم أكثر من كونه يسير عليها» (٢٦).

إن في مشية ريتشاردسون وجلسته ماهو مديني على نحو مميّز ؛ بل وحتى اعتلالاته الجسدية لها هذه الصفة، لأنها، كما قال صديقه الدكتور چورچ تشين، اعتلالات نموذجية لدى «أولئك المضطرين إلى اتخاذ حرفة تتطلّب الجلوس الطويل» وقد أشار تشين على ريتشاردسون الذي لاتتيح له أعصابه اعتلاء صهوة جواد أن يؤمّن «عربة تجرّها الجياد على الأقل»، أو «الوسيلة التي تفلق الكبد» كما سمّاها ب. و. داونز،»(٢٧) والتي كانت منتشرة في ذلك الوقت. أما الجهد فكان يثير في أعصاب ريتشاردسون الحمى، وهنا شخّص تشين «الداء الإنجليزي» أو «العصبية المفرطة»، والتي، كما اعترف، لم تكن أكثر من «تعبير قصير الأجل عن أي نوع من أنواع الاضطراب العصبي»»(٢٨)، ويمكن عدّها بمثابة نسخة القرن الثامن عشر من عصاب الحصر **anxiety neurosis**، وهذا الاختلال المميّز لنفس المدينة.

يمكن أن نعتبر ريتشاردسون، إذاً، مثالاً للكثير من مفاعيل التمدين الضارة بالصحة، والتعارض هنا مع معاصره العظيم فيلدنغ واسع مثل تعارضه مع ديفو. كما أن له نتائجة الأدبية البارزة مثل التعارض الأول، وهذا ما أشارت إليه السيدة دونيلان، إحدى معارف ريتشاردسون، والتي ربطت صحته السيئة بحساسيته المميزة لكاتب، في محاولة لمواساته على اعتلاله المستديم:

... لسوء الحظ، إن أولئك الذين هم أهل للكتابة المرهفة، والذين بإمكانهم أن يصوغوا المحنة لابد أن يكونوا معرّضين لتلمسها ؛ وتصلنا الرهافة، بمقدار ما يتحد العقل والجسد فيؤثران على بعضهما البعض، وكثيراً ما يجد المرء رقة العقل وحنّوة في جسد يُبْدي هذه الخصائص بارزة بالقدر ذاته. أما توم جونز فقد انصرف إلى الشراب، واقترف كل ضروب السوء وهو في ذروة ابتهاجه لشفاء عمّه. وإني لأجرؤ على القول إن فيلدنغ رجل خشن يعوزه الصقل» (٢٩).

وفي الحقيقة كان لدى فيلدنغ كثير من خشونة الريفي، ولذا يمكن اتخاذ التباين بين هذين الروائيين وأعمالهما بمثابة مثال على الافتراق الأساسي في الطرائق والعادات في تاريخ المدنّية الإنجليزية، وهو افتراق يعكس ريتشاردسون المدينّي من خلاله تلك الطريقة التي انتصرت. ولقد كان د. هـ لورنس مدركاً على نحو عميق المفاعيل الأخلاقية والأدبية لهذه الثورة، ولخّص كثيراً منها في عمله عن **عشيق الليدي تشاترلي**، وهو دفاعه عن الرواية التي يمكن القول إن معالجتها للجنس جعلت الاتجاه الذي بدأه ريتشاردسون دائرة كاملة. وباختصار فإنّ لورنس يشير إلى أن التغيرات الاقتصادية اجتمعت مع البروتستانتية وهشّمتا إحساس الإنسان بالانسجام مع الحياة الطبيعية ومع أترابه، وولّدت، بالنتيجة، «شعوراً بالفردانية والشخصية، الموجودة في عزلة». كما يشير لورنس إلى أن «انجلترا القديمة» عرفت هذا الانسجام حتى منتصف القرن الثامن عشر: «نحن نلمسه لدى ديفو أو فيلدنغ، ومن ثم يغيب لدى جين أوستن فهذه العانس تجسّد الخصائص الأساسية المميّزة «للشخصية » **personality** بدلاً من الشخصية الروائية

character أي ذلك الشعور الحاد بالعزلة»[٣٠].

وبالطبع، فإن لورنس كان هارباً دوماً من «الشخصية» والعلاقت الشخصية، من عالم ليس فيه «سوى البشر»[٣١]؛ ولكونه كذلك، ربما كان هارباً من الرواية أيضاً. ذلك أن عالم الرواية هو أساساً عالم المدينة الحديثة؛ وكلتاهما، أي الرواية والمدينة، تقدمان صورة للحياة يكون فيها الفرد مستغرقاً كليا في علاقات خصوصية وشخصية لأن التواصل الواسع مع الطبيعة أو المجتمع لم يعد متاحاً؛ ومن المؤكد أن ريتشاردسون، وليس جين أو ستن التي تلته، هو أول روائي تتضح لديه كل النزوعات التي تولّد «شعوراً حاداً بالعزلة».

أما إ. م. فورستر فقد أشار في روايته **Hoards End** إلى الصلة بين التمدين وتركيز الرواية على العلاقات الشخصية فبطلته مارغريت شليغل، تتلمس «أن لندن ليست سوى نذير لهذه المدنّية البدوية التي تبدّل الطبيعة الإنسانية على نحو عميق، وتلحّ على العلاقات الشخصية إلحاحاً أشد مما كان في السابق»[٣٢] ويبدو أن السبب الجوهري لهذه الصلة هو واحد من السمات العامة والمميزة لتجربة قاطن المدينة، حقيقة انتمائه إلى عديد من الجماعات الاجتماعية– العمل، العبادة، البيت، التسلية...– لكن مامن شخص مفرد يعرفه في كل هذه الأدوار، ولا هو يعرف فيها كلها أي واحد آخر. والحقيقة، إن مدار اليوم لايتيح إقامة أية شبكة دائمة وموثوقة من الأواصر الاجتماعية وبما أنه لاوجود، في الوقت ذاته، لأي إحساسٍ طاغٍ آخر بالمُشْتَرك أو المعايير المشتركة تنشأ هنالك حاجة عظيمة لنوع من الأمان العاطفي والتفاهم اللذين لايمكن أن توفرهما إلا المودّة المتبادلة والصداقة الحميمة في العلاقات الشخصية.

ونحن لانجد لدى ديفو إلا إشارة ضئيلة إلى هذه الحاجة؛ فالصلات الشخصية التي تقيمها مول فلاندرز هي صلات سطحية وعابرة، كما أنها تجد متعة بالغة في تعدّد أدوارها. والنوع الوحيد الذي تنشده من أنواع الأمان هو الأمان الاقتصادي المادي. ولكن مع منتصف القرن، راحت تبرز علائم تدلّ على أن موقفاً مغايراً ظهر إلى حيّز الوجود. فلندن، على سبيل المثال، هى الوسط حيث الوحدة والغُفْلية **ano-nymity** في بيئة فوضوية وحيث الصلات الشخصية ارتزاقية وجشعة، سريعة الزوال وعابرة، وهذا ما يشير إليه العنوان الفرعي لرواية سارة فيلدنغ **ديڤيد سيمبل** (١٧٤٤)، حيث يطوف بطلها عبر لندن مكتئباً «بحثاً عن صديق حقيقي».

وانسحاب ريتشاردسون من هذه البيئة يبدو مشابهاً تماماً لانسحاب بطل سارة فيلدنغ بيد أن المَخْرجَ كان موجوداً لحسن الحظ: فالتمدين قدّم ترياقه الخاص: الضاحية التي وفّرت ملاذاً من الشوارع المزدحمة، والتي رمز طرازها المغاير تماماً في الحياة إلى الفارق بين العلاقات المتنوعة لكن العرضية والعابرة الموضوعية في روايات ديفو العلاقات القليلة لكن الأكثر حميمية وانطوائية التي صوّرها ريتشاردسون.

لقد أنهى ديفو سنواته الأخيرة في ستوك نيو ينغتون، لكن نموذج العيش في الضواحي كان مايزال جديداً نسبياً، وهذا ما يشير إليه تقديم طبعة عام ١٧٣٩ من الحرفيّ الإنجليزي البارع، والتي تعلّق بازدراء: إننا «من إلحاح ديفو الزائد على زوجات الحرفيين المطّلعات على شغل أزواجهن، ومن ندرة إبدائه أي تلميح إلى منازل عائلات الحرفيين خارج الضاحية... نلاحظ بسهولة أنّ وضعاً للأشياء أكثر بساطة وجدَ آنذاك في لندن، ولعلّه شبيه بالوضع الذي لانجده اليوم إلا في مدن الدرجة الرابعة»[٣٣] وعلى أية حال، سرعان ما

أضحت حركة ازدهار الضاحية واضحة تماماً، وسببت بالفعل انخفاضاً في عدد السكان داخل حدود المدنية.(٣٤) وكان هذا أحد الاتجاهات المدينية التي يساهم ريتشاردسون فيها دون تحفّظ ؛ وكان يسرّ لمغادرة مقر عمله في سالزبوري كورت أيام العطل وفي نهاية الأسبوع بسلام معتزليه الحميلين في «ضاحية نورث إند» أولاً وفي بارسونز غرين بعد عام ١٧٥٤. وكلاهما في فلهام التي كانت في عام ١٧٤٨، حسب كالم، «بلدة جميلة»، كل بيوتها من القرميد، واقعة في الريف حيث «لاشيء سوى المسرّة في كل مكان»(٣٥) . وهنا أقام ريتشاردسون قصره الصغير، حيث «سعدت دواجنه الكثيرة بخمسين اختراعاً محكماً صغيراً»،(٣٦) كما تقول الآنسة تالبوت.

لعل الضاحية هي المظهر الأكثر دلالة للعزل بين الطبقات في النموذج المديني الجديد فكل من مفرطي الغني ومفرطي الفقر ابعدوا، مما أتاح لنموذج الطبقة الوسطى ومثالها أن يتطور دون إزعاج، آمناً من الفساد الأخلاقي لدى متبطلّ المدينة الغني ومن بؤس الفقراء المهين وانعدام حيلتهم– وليست كلمة «mob» ★ إلا كلمة مبتكرة في أواخر القرن السابع عشر تعكس النفور المتزايد بل وحتى الحوف من جماهير المدنية.

إن التعارض بين طريقة الحياة المدينية القديمة والنموذج الاجتماعي الجديد الذي حلّ محلها يمكن الإشارة إليه وعلى أفضل وجه من خلال المعاني الضمنية لكلمتي «مديني» ur ban و «ضاحيّ»: subur- ban فالأولى فكرة من عصر النهضة، أما الأخرى فهي من العهد الفيكتوري. وتشير «المدينيّة» urbanity إلى خصال التهذيب والتفاهم التي هي نتاج للتجربة الاحتماعية الواسعة التي وفّرتها المدنية ؛ والتي تنسجم معهاروح الفكاهة التي تركزّت، في الكوميديا الإيطالية والفرنسية، والكوميديا الإنجليزية في القرنين السابع عشر وعزلة اسميّة محصنة. أما كلمة «ضاحيّ» فتشير إلى مافي بيت الطبقة الوسطى من رضا وريفيّة مستورة وكما قال ممفورد، الضاحية هي «محاولة جمعية لعيش حياة خصوصية»(٣٧) ؛ فهي توفر نوعاً من الجمع الخاص لسلوان الجماعة وضمان الخصوصية الشخصية ؛ كما أنها مكرّسة على نحو خاص لمثل أعلى نسويّ مفاده الولع بالحياة المنزلية الهادئة والعلاقات الشخصية المنتقاة والتي لايمكن لغير الرواية تصويرها، والتي وجدت في أعمال ريتشاردسون أول تعبير أدبي مكتمل عنها.

إن خصوصية الضاحية وانعزالها هي نسوّية في الأساس لأنها تعكس ما سبق لنا أن بحثناه من نزوع متزايد إلى اعتبار الحياء الأنثوي مفرطاً في حساسيتة وقابليته للانجراح مما يجعله بحاجة إلى عزل واقٍ ؛ ولقد ازداد عزل الضاحية بتأثير تطورين آخرين في تلك الفترة – الخصوصية العظيمة التي وفرّتها المساكن الجورجية★★، والنموذج الجديد من العلاقات الشخصية التي صارت ممكنة من خلال كتابة الرسائل الحميمية، وهو نموذج ينطوي، بالطبع، على علاقات خصوصية وشخصية أكثر مما ينطوي على علاقات اجتماعية، كما أنه نموذج من العلاقات التي يمكن إقامتها دون الإخلال بأمن المنزل وهدوئه.

في العصور الوسطى كانت كل الحياة الأسرية تقريباً تجري في حجرة الجلوس العامة. ومن ثم شاعت

★ Mob الرعاع، الغوغاء، السوقة أوسواد الناس.

★★ نسبةً إلى العهد الجورجي في بريطانيا، وهو عهد الملوك الأربعة الأُوَل الحاملين اسم چورچ، كما يُقْصَد به أحياناً عهد الملك چورچ الخامس.

تدريجياً غرفة النوم الخصوصية والمساكن المنفصلة لكل من الأسياد والخدم، ومع القرن الثامن عشر ترسّخت التحسينات النهائية المتعلّقة بالخصوصية المنزلية فكان هناك إلحاح أشدّ بكثير من ذي قبل على غرفة النوم المنفصلة لكل فرد في العائلة ، بمافيهم خدم المنزل ؛ أما مواقد التدفئة المنفصلة في كل الغرف الرئيسية، والتي مكّنت كل فرد من الانفراد بنفسه حيث يرغب، فقد صارت واحدة من التفاصيل التي نظرت إليها ربّة المنزل العصرية باستحسان ؛ كما أنّ الأقفال- التي كانت ماتزال نادرة جداً في القرن السابع عشر- أصبحت إحدى التحديثات التي يلحّ عليها الشخص المهذّب، مثلما تفعل باميلاحين تهيئ مع السيدب منزلاً لوالديها[٣٨] . وباميلا، بالطبع، لديها المبرر الكافي للاهتمام بهذه القضية، فخلال محنتها كان تمكّنها من قفل الباب على نفسها حيث تنام مسألة حياة أو مصير أسوأ من الموت.

وثّمة سمة مميزة أخرى من سمات المنزل الجورجي هي المُخْتَلى **closet** أو الغرفة الخصوصية الصغيرة التي عادةً ما تكون مجاورة لغرفة النوم ويوضع فيها، من بين أشياء أخرى، كتب ومكتب للكتابة ؛ وهي نسخة باكرة من الغرفة الخاصة التي رأت فيها ڤيرجينيا وولف مستلزماً أساسيا مستلزمات انعتاق المرأة ؛ ولقد كان هذا المُخْتَلى محلاً لحرية المرأة أكثر تميزًا بكثير من نظيره الفرنسي، البدوار★ **boudoir** فقد استُخْدِمَ، لا لإخفاء العشاق بل لإبقائهم خارجاً بينما باميلا تكتب «يومياتها الوقحة» ، وبينما كلاريسا تُطْلع آنا هوَ على الأخبار أولاً بأول.

لعب ريتشاردسون دور الداعية لهذا المنزل الجديد الذي يعزّز الحساسية النسوية ؛ ففي رسالة إلى الآنسة وسيتكومب، يقابل بين «البربرة الشبيهة بأصوات الإوّز» في الأحاديث الجماعية وبين مسرّات التواصل من خلال الرسائل بالنسبة لليدي التي تجعل «من مختلاها فردوسها».[٣٩] فبطلاته لايشاركن ولا يمكنهن أن يشاركن في حياة الشوارع، والطرق، والأماكن التي يتردد عليها العامة مع مول فلاندرز بطلة ديفو أو حتى مسْ وسترن بطلة فيلدنغ ؛ وهكذا فإن ريتشاردسون أسْكَنَ بطلاته بيوتاً مكينة هادئة ومنعزلة حيث لكل غرفة حياتها الداخلية المحمومة والمعقّدة. وهو يعرض دراما هؤلاء البطلات من خلال فيض من الرسائل المُرْسَلة من مختلى إلى آخر، رسائل تكتبها ساكنة فى هدا المختلى لاتتوقف عن الكتابة إلا لتصغي بنوع من الظن السيىء إلى وقع الأقدام في ركن آخر من أركان البيت، وتبدي إحساساً لايطاَق بالتوتر والانفعال حين يتهددها باب مفتوح بانتهاك خصوصيتها المدلّلة.

وبطلات ريتشاردسون في حبّهن لكتابة الرسائل الحميمية يعكس افتتاناً هو واحد من السمات المميزة تماماً للتاريخ الأدبي في القرن عشر. وكان أساس هذا الافتتان هو الزيادة العظيمة في وقت الفراغ ومعرفة نساء الطبقة الوسطى القراءة والكتابة ؛ وقد يساعد على ذلك أيضاً التحسن العظيم في الخدمات البريدية. فقد تأسس البريد البنسي★★ في لندن عام ١٦٨٠، وفي عشرينيات القرن التالي قدّم خدمات لم يكن لها مايضاهيها في كل أوروبا، كما يقول ديفو على الأقل، من حيث رخصها، وسرعتها، وفعاليتها ؛ بيىما شهدت العقود التالية أيضاً تحسناً عظيماً في النظام البريدي لبقية البلاد[٤٠] .

★مخدع السيدة أو حجرة لبسها أو جلوسها..

★★خدمات بريدية لقاء بنس واحد.

ومع الازدياد في كتابة الرسائل جرى تغيّر هام في طبيعتها. ففي القرن السادس عشر وماقبل كانت معظم المراسلات ذات طبيعة عامة، تتعلق بالشؤون التجارية، أو السياسية، أو الدبلوماسية. وبالطبع، فقد كتبت رسائل أخرى، في الأدب، والشؤون العائلية، والحب: لكنها تبدو نادرة جداً ومقتصرة على دائرة اجتماعية ضيقة نسبياً. وليس هنالك سوى دليل واهٍ على وجود تلك «المفاوضات المخربشة»، كما أسمتها الليدي ماري وورتلي مونتاغيو[٤١]، والتي كانت شائعة جداً في القرن الثامن عشر- وهي مراسلات تبادل فيها أناس من طبقات اجتماعية متعددة وبصورة اعتبارية الأخبار والآراء عن حيواتهم العادية. ويمكن لنا أن نجد في الهاتف معادلاً حديثاً جداً لهذا النوع من التغير الحاصل في تلك الفترة؛ فقد اقتصر استخدام الهاتف لفترات طويلة على التعاملات الهامة ذات العلاقة بالشغل **business** في العادة، ومن ثم امتدّ استخدامه تدريجياً، وخاصة بتأثير النساء، ونظراً لخدماته الرخيصة والسهلة، إلى مقاصد اجتماعية عادية وحتى إلى الأحاديث الحميمية والخصوصية.

ورغم كل شيء، فقد كان من غير المحتمل في عام ١٧٤٠ أن تداوم خادمة مثل باميلا على زيارة والديها بانتظام؛ كما أن الانتشار الواسع لعادة كتابة الرسائل وفّر لريتشاردسون الدافع الأولي لكتابة مغامرات هذه الخادمة، مما قاد اثنين من زملائه الناشرين إلى الإشارة إلى أنه يُعدّ مجلداً من «الرسائل الحميمية»، «بأسلوب مبتذل، وموضوعات كما لو أنها مكتوبة من أجل أولئك القرّاء القرويين، غير القادرين على الكتابة لأنفسهم»[٤٢].

توحي خبرة باميلا فيما يتعلق بكتابة الرسائل بمنزلة طبقية أرفع نوعاً مامن طبقتها المفترضة- فهي لاتحتاج إلى أي عون في الكتابة وهي، في الحقيقة، بطلة على غرار تلك الجنتلمانات اللواتي لايُحصَين في القرن الثامن عشر ممن اتّبعن نصيحة ريتشاردسون في إشغال وقت فراغهن: «إن القلم أداة رائعة بين أصابع المرأة، مثل الإبرة»[٤٣].

وها نحن الآن في موقع بحيث نرى بصورة أوضح الروابط الأساسية بين التمدُّن وإلحاح ريتشاردسون على التجربة الخصوصية، فالأسباب التي ولدت نبذ ريتشاردسون حياة المدينة وتفضيله الضاحية هي ذاتها التي جعلته يجد مسرّة فائقة في كتابة الرسائل الحميمية، هذا الشكل من التخاطب الشخصي الأكثر تلاؤماً مع الحياة التي تمثلها الضاحية. وفقط في مثل هذه العلاقة تمكّن ريتشاردسون من التغلّب على ضروب الكف★ **inhibition** العميقة التي دفعته إلى الصمت والضيق بالرفقة، وجعلته يفضّل التواصل مع عمال مطبعته، ،وحتى مع عائلته، عن طريق «الملاحظات القليلة»[٤٤]. فكل ضروب الكفّ هذه يمكن نسيانها حين ينهمك في تراسل حقيقي أو قصصي: فقد كان ذلك ضرورياً لكيانه على نحو عميق جداً لدرجة أن أحد أصدقائه كتب: «متى ماظنّ السيد ريتشاردسون نفسه مريضاً، فإن ذلك لعدم وجود القلم في يده»[٤٥].

القلم وحده هو ما وفّر لريتشاردسون إمكانية إشباع حاجيته النفسيتين الأشد عمقاً، ولولا ذلك لكانتا

★ الكفّ، هو صدّ وكبح النشاط السلوكي أو الذهني أو التعبيري أو العاطفي لوجود قيود داخلية نفسية كابحة على عكس القمع ذي القيود الخارجية، وهي عملية لا إرادية يقوم بها اللاوعي.

باهظتين كلتيهما: الانسحاب من المجتمع، والتنفيس الوجداني emotional release كتب ريتشاردسون يقول: «إن القلم يغار من الرفقة. فهو يحسب لاحتكار ذات الكاتب كلها ؛ وإن على الجميع أن يتيح للكاتب الانسحاب» كما وفّرله القلم في الوقت ذاته الفرار من العزلة إلى وعي مثالي من العلاقات الشخصية فقد كتب إلى الآنسة ويستكومب، «إن التراسل، بالفعل، أسمنت الصداقة، إنه صداقة معلَنة سراً ومختومة: صداقة على العهد، كما أسميها، أكثر نقاء، أكثر اتقاداً، وثغراتها أقل من الحديث الشخصي، وذلك بسبب التروّي الذي يتيحه التراسل، بدءاً من الإعداد وحتى فعل الكتابة»(٤٦) . ولقد كان لدى ريتشاردسون قناعة راسخة بأن حديث الرسائل يؤمّن له إشباعاً عاطفياً أنكرته عليه الحياة العادية، وقد بلغ به الأمر حدّ تدعيم إيمانه هذا بالإيتيمولوچيا★ المُلْهَمة، ولو أنها ليست صحيحة: يقول لوڤليس في كلاريسا. «كتابة الرسائل الحميمية كتابة من القلب .. وهذا ما تتضمّنه كلمة «مراسلة cor-respondence»★★ ويضيف «ليس القلب وحده ؛ بل والروح أيضاً»(٤٧) .

(٢)

كثيراً ماتمت مناقشة المزايا والمضارّ الأدبية للشكل الرسائلي في القصّ(٤٨) . ومن المضارّ الواضحة على نحو خاص– صعوبة تصديق مثل هذا الالتجاء المتواصل إلى القلم، والتكرار والإسهاب الذي تفرضه هذه الطريقة، والتي غالباً ما تدفعنا إلى التعاطف مع لعنة لوڤليس، «اللعنة على الإوز وريش الإوزّ!»★★★(٤٩) . أما المزية الرئيسية فهي أن الرسائل دليل مادي مباشر على الحياة الداخلية لكتّابها، بل وأفضل دليل موجود. وتنطبق عبارة فلوبير «le réel ècrit»★★★★ على الرسائل أكثر مما تنطبق على المذكرات، ذلك أنها تكشف عن التوجهات الذاتية والخصوصية لكاتبها تجاه كل من المرسَل إليه والبشر الذين يتحدث عنهم في الرسائل، فضلاً عن الكيان الداخلي لهذا الكاتب. وكما كتب د. چونسون إلى الآنسة ثرال، فإن «رسائل الإنسان... مرآة مشاعره الوحيدة، حيث تبدي كل ما يعتمل في داخله دون قناع، وفي سياق الطبيعي. لاشيء مقلوب، لاشيء مشوّه، فنرى منظوماته بكل عناصرها، ونكتشف الأفعال بدوافعها»(٥٠) .

والإشكالية الأساسية في تصوير الحياة الداخلية هي في الأساس إشكالية المقياس الزمني. فتجربة الفرد اليومية متشكّلة من التدفّق المتواصل للفكر، والشعور، والإحساس ؛ ومعظم الأشكال الأدبية – ومنها السيرة أوحتى السيرة الذاتية، مثلاً– تنزع إلى أن تكون ذات شبكة زمنية ضخمة جداً من أجل أن تحتفظ بواقعيتها؛ وكذلك هي المذكرات، في معظم الحالات وفوق ذلك، إن هذا المحتوى اللحظي والدقيق هو ما يشكّل ماهي عليه شخصية الفرد حقاً، وهو مايملي عليه علاقته بالآخرين: وفقط من خلال الاحتكاك بهذا الوعي

★ etymology· بسط أو تعليل أصل لفظة ما.

★★ المقطع cor بالإنجليزية يعني قلب

★★★ يبدو أن ريشة الكتابة كانت من ريش الإوز.

★★★★ بالفرنسية في النص الأصلي: الواقع مكتوباً.

يتمكّن القارئ مس الإسهام تماماً في حياة الشخصية القصصية.

إن الرسالة الخصوصية هي التدوين الأقرب إلى هذا الوعي بالحياة العادية، وريتشاردسون كان مدركاً تماماً للمزايا المتأتّية من «كتابته بتلك التقنية الدقيقة»، كما سمّاها ،هو في تقديمه **كلاريسا** صريح تماماً بشأن هذه المزية: «علينا أن نفترض أن كل الرسائل مكتوبة بينما قلوب كتابها مستغرقة كلياً في موضوعاتهم... ولذا فهي تزخر لا بالمواقف الحرجة وحسب، بل وبما يمكن أن ندعوه صوراً وانعكاسات فورية». كما لمس ريتشاردسون أن هذا التدوين للفعل بصيغة الزمن الحاضر يمنحه ميزة عظيمة لاتتوفّر للمذكرات السيرية الذاتية التي استخدمها ديفو وماريڤو كأساس لتقنيتهما السردية. وكما أشار أحد النقّاد الذين عاصروا ريتشاردسون في رسالة أعاد هذا الأخير نشرها في ملحق **كلاريسا**، فإنّ «الجزئيات الدقيقة للأحداث، وعواطف الفرقاء وأحاديثهم» هي في منهج ريتشاردسون «معروضة بكل الدفء والحيوية وعلى نحو يفترض أن تكون الأهواء بارزة لحظة حدوث هده الأحداث»، أما «الرومانسيات عموماً، وأعمال ماريڤو وغيرها فهي بعيدة الاحتمال تماماً ؛ إذْ تفترض أن التاريخ مكتوب بعد سلسلة من الأحداث المختتمة بفاجعة، الأمر الذي يتطلب ذاكرة قوية ليس لها مثيل وغير محتملة الوجود».[٥١]

إن حجّة عدم الاحتمال ليست حجّة مقنعة تماماً ؛ فالمنهج الرسائلي ليس مستثنى. من ذلك بأي حال من الأحوال، وكلا المنهجين لابد من قبولهما كماهما، عرفان أدبيان. لكن يبقى صحيحاً أن المنهج الرسائلي يحمل الكاتب على إنتاج مايمكن أن نعتبره بمثابة نسخ عفوي لردود الأفعال الذاتية لدى الشخصيات الرئيسية تجاه الأحداث وهي بذلك تقطع وبصورة أكثر اكتمالاً مما نجده لدى ديفو مع النزوع الانتقائي الموجز في الكتابة الكلاسيكية. ذلك أن الذاكرة، إذا تمّ تذكّر الأحداث بعد فترة طويلة من حدوثها، تؤدي وظيفة مماثلة. نوعاً ما، فلا تحتفظ إلا بما أدّى إلى فعل هام ناسيةً كل ماهو عابر ومجهض.

ومن الواضح أن محاولة ريتشاردسون تحقيق ما أسماه في «مقدمة المحرر» لرواية **باميلا** «انطباعاً مباشراً لكل حالة» أدّت إلى الإكثار مماهو تافه وسخيف ولقد قلّد شينستون بصورة ساخرة هذا الجانب من جوانب السرد لدى ريتشاردسون: «وهكذا جلست وكتبت إلى هذا الحدّ: صريراً، صريراً، يصر القلم– لماذا، كيف الآن؟ أقول أنا– ماالدي جرى للقلم؟ وهكذا فكّرت أنَّ عليَّ إنهاء الرسالة، لأنَّ قلمي صرّ صريراً...».[٥٢] فالتكرار لدى باميلاوعادتها في التحدّث مع نفسها بشأن توافه الأمور هو لعب واضح بما فيه الكفاية: ولكن حتى محاكاة شينسون الساخرة، وخاصةً حين تقرأ كاملة، هي دليل على أن هذا الهذر ذاته يجعلنا على تماس مع وعي باميلا البائن؛ حيث يكون من الضروري لسلسلة التفكير أن تكون عابرة وصريحة بهذه الصورة، ولذلك يمكننا أن نتأكد أنه مامن شيء قد بقي محتبساً. كما أن غياب الانتقائية يحملنا، بالفعل، على استغراق أكثر فاعلية في الأحداث والمشاعر الموصوفة: فعلينا أن نلتقط المفردات ذات الدلالة على الشخصية وسلوكها من فيض التفاصيل التي تكتنفها كما في الحياة الواقعية حيث كثيراً ما يحصل أن نجمع المعنى من جريان الظروف المتقلّب والمتواصل والسريع وهذا هو نوع الإسهام والمشاركة التي تستثيره الرواية على نحو نموذجي: إنها تجعلنا نشعر أننا على تماس لا مع الأدب بل مع مواد الحياة الخام ذاتها كما تنعكس لحظة بلحظةٍ في عقول الشخصيات الرئيسية.

أما التقاليد القديمة في كتابة الرسائل فلم تكن تشجع على مثل هذا التوجّه السردي وعلى سبيل المثال، فإن إيوفيوس (١٥٧٩) لجون ليلي هي حكاية بقصد ضرب العبرة **exemplary tale** محكيّة من خلال الرسائل: لكن ليلي، انسجاماً مع كلٍ من التقاليد الأدبية وتقاليد كتابة الرسائل في عصره، ألحّ على

إنتاج موديلات جديدة في البلاغة ؛ بينما لم تنل الشخصيات وأفعالها إلا أهمية ثانوية تماماً. أمافي عصر باميلا فإنّ غالبية الجمهور المثقف لم تول تقاليد البلاغة المنمّقة كثيراً من الاهتمام، كما أنهم لم يستخدموا الرسائل إلا بقصد مشاركة صديق ما أفكّارهم وأفعالهم اليومية ؛ وفي الحقيقة، فإن الافتتان بكتابة الرسائل الحميمية زوّد ريتشاردسون بمكبّر للصوت مدون مسبقاً مع نبرات التجربة الخصوصية.

إن استخدام ريتشاردسون تقليداً نسوياً، وغير محترف، من وجهة نظر أدبية، في كتابة الرسائل، ساعده أيضاً على أن يقطع مع الأذواق التقليدية في النثر على أن يستخدم أسلوباً ملائماً تماماً لتجسد ذلك النوع من العملية الذهنية التي عني بها سرده. وقد كان في هذا، كما في عديد من الأمور الأخرى، واعياً إلى حد بعيد، بل ومتكلفاً حيالَ مقصده الأدبي أكثر مما اعتقد هو نفسه في بعض الأحيان ؛ وعلى الأقل نجد تلميحاً شديداً في كلاريسا إلى أنه اعتبر أسلوبه الأدبي الخاص متفوقاً إلى أقصى حد على تلك الأساليب المثقفة كلاسيكياً فيما يتعلق بمقاصده الخاصة. وتخبرنا آناهو في كلاريسا أن «المتعلمين المحدودين» غالباً «مايرشّون نتاجاتهم بالمجازات، ويلعلعون بكلام منمقّ طنّان. وتكمن الذروة بالنسبة لهم في الكلمات وليس في العاطفة» ؛ في حين يقع غيرهم «في الفخاخ الكلاسيكية، وهاك يقتحمون ويتسلقون، دون أن يجدّوا أبداً في إظهار عبقريتهم الخاصة»[٥٣].

ومن جهة أخرى، فقد كانت رسائل ريتشاردسون الحميمية، وكذلك رسائل من راسلنه من النساء والأقل ثقافة، بسيطة لم يلعب فيها الوعي دوراً كبيراً: فكل شيء كان خاضعاً لهدف التعبير عن الأفكار التي تخطر في الذهن لحظة الكتابة. الأمر الذي تمكن رؤيته سواء في رسائل ريتشاردسون الحقيقية أو في رسائله القصصية: وهذا، مثلاً، قطع من رسالة إلى الليدي برادشي:

وكان هناك الآخر الذي أحبّت روحه ؛ لكن بوقار – صه! امض أيها القلق:– توقف في الوقت المناسب ؛ وإلا، إلى أين كنت سأصل؟ هذه الليدي –كم هو صعب لجم الذات المتوفرة! لكني سوف ألجمها. وهذا الرحل لم يتجاسر –ها أنا أتابع ثانية! ولا كلمة أخرى هذه الليلة»[٥٤].

إنّ في هذا قطيعة كاملة مع طراز النثر الأغسطي، لكنها شرط أساسي لنجاح ريتشاردسون في نسْخ الدراما الداخلية بين النزوة»★ impuls والكفّ

ويتركّز استخدام ريتشاردسون للغة في رواياته على إنتاج ما يمكن لشخصياته أن تكتبه في كل حالة. وأحد تجليات ذلك هو استخدام ريتشاردسون كلمات وتعابير عامية. ففي باميلا، نجد تعابير دارجة مثل: **You might beat me down» و «no better than he should be»، و«Fat -face» «with a Feather**[٥٥]، ليست لاذعة ولا مما يكفي لاستخدامها في الهجاء أو الكوميديا، إلا أنها عابقة برائحة الوسط الأخلاقي والاجتماعي لكاتبيها. ويبقى أن تجديد ريتشاردسون المميّز إلى حد بعيد هو إبداعه مفردات معجمية جديدة، وهنا، أيضاً، كان هدفه هو حامل أدبي من أجل نسيج أكثر دقّة للسيرورات السيكولوجية. ولقد تأنق واحد من كتبة الكراريس مجهول الاسم «مما لدى ريتشاردسون من كلمات وعبارات كثيرة مبتكرة، مثل **meditatngly** »★★ غراندسيون، و**scrupulasîties**»★★★ العم سيلبي،

★ النزوة، سخونة رائعة، أو طاقة حيويةتندفع باتجاه موضوع محدّد لها كهدف بقصد تخفيف التوتر الناجم عن تراكم تلك الطاقة داخل الجسم، والعودة به إلى حالة من التوازن...

★★ meditate : يفكر ملياً، يستغرق في التفكير، يتأمل.

★★★ scrupulasity : حيرة، تردد، مسواس.

ومجموعة كبيرة جداً غيرها» كما خشي هذا المؤلَف المجهول أن يقوم أحد المصنّفين المجتهدين «بترحيلها إلى المعجم في المستقبل»(٥٦) . وهاتان الكلمتان تحديداً، كانتا قد استخدمتا من قبل، مع ريتشاردسون نحتهما بصورة مستقلة. وفي جميع الأحوال فإن هاتين الكلمتين تدلأن على اتجاه ريتشاردسون الأدبي المميّز: ففي حين تكشف الأولى تلك الحاجة إلى نسْخ صادق لنبرات الشعور لدى الشخصيات ؛ فإن الثانية هي تكثيف موجز يفيد الإشارة إلى كل ضروب الكبح كبيرها وصغيرها والتي تهمين على عالم شخصياته الداخلي.

ويبدو أن اللورد شسترفيلد كان مدركاً، وعلى نحو شائق بما فيه الكفاية، الصلة بين خرق ريتشاردسون اللياقة اللسانيَة وحقيقة أن عينه كانت على موضوع أدبي جديد. وقد ربط بين «القول المتواضع» غير المثّقف لدى ريتشاردسون و «معرفته العظيمة وبراعته في كل من تصوير القلوب وإقناعها» وأعترف أن ريتشاردسون «نحت بعض الكلمات التي نالت الإعجاب والتي تعبّر عن تلك الحركات الحفّية الصغيرة» . لكن اللورد، لسوء الحظ، لم يحدد التعابير المقصودة، لكن يمكن لنا أن نورد ثلاثة من ابتكارات ريتشاردسون التي تدعم وجهة النظر هذه: إن كلمة «**matronize**»★(٥٧) الواردة في الجملة التالية،«**Childbed matronizes the giddiest spirits**» (٥٨) تدلّ على الحاجة إلى كلمة واحدة تحيط بكل التطور السيكولوجي المعقّد ؛ وتقدم لنا **كلاريسا** أول استخدام منذ قرن لكلمة «**Personalities**» بمعنى «السمات الفردية»، منذ وقت طويل من ترسّخ استخدامها الحديث بالمفرد ؛ بينما تقدم سِرْ تشارلز غرانديسون كلمة «**femalities**» ★★ التي هي «كلمة غريبة حقاً لكنها معبّرة من كلمات السيد سليبي» .»(٥٩)

إذاً، لقد وفّر الشكل الرسائلي لريتشاردسون طريقاً مختصرة، إذا جاز التعبير، إلى القلب، وشجّعه على التعبير عما يجده هناك بأقصى ما يمكن من الدقّة، حتى لوصدم ذلك أولئك المتمسكين بالتقاليد الأدبية. وبالنتيجة، فإن قراءه وجدوا في رواياته نَسْخاً كاملاً وبأحرف كبيرة لمشاعرهم الداخلية، كما وجدوا ذات الانسحاب المحتفى بها إلى عالم متخيَّل نابض بعلاقات شخصية أكثر مسرّة مما توفره الحياة العادية، قدمّها ريتشاردسون من خلال الكتابة: فكل من المؤلّف والقرّاء كانوا، في الواقع، يواصلون النزعات والاهتمامات التي قادت في الأصل إلى تطور الأساس الشكلي لطراز السرد في باميلا- تطور الافتتان بكتابة الرسائل الحميمة.

(٣)

على المسرح، أو عبر السرد الشفوي، يضيع الأثر الحصوصي الجوهري للشكل الرسائلي: فالطباعة هي الناقل الوحيد لهذا النمط من الأثر الأدبي. كما أنها الطراز الوحيد الممكن للتواصل بالنسبة للثقافة المدنية الحديثة قد اعتقد أرسطو أن حجم المدنية الملائم يجب أن يكون محدداً بحاجة المواطنين إلى تصريف

★ matronize: ترعى شخصاً وكأنها أمه، يلين.
★★ Female : سوي، أنثوي،.

شؤونهم في مُلْتقى meeting- Place واحد»[٦٠] ؛ وتكفَّ الثقافة خلف هذا الحجم عن أن تكون شفوية، وتصبح الكتابة وسيلة التواصل المتبادل ؛ ومع الاختراع اللاحق للطباعة ظهرت إلى حيِّز الوجود سمة أساسية من سمات التمدين الحديث سمّاها ممفورد «بيئة الورق الزائفة» حيث «لايرى ولايكون واقعياً... إلا مايتم ترحيله إلى الورق»»[٦١] .

يصعب تحليل الأهمية الأدبية للناقل الجديد. لكن من الواضح على الأقل أن كل الأشكال الأدبية الرئيسية كانت شفوية في الأصل، وقد استمر تأثير هذا الأمر على مراميها وأعرافها حتى بعد فترة طويلة من أختراع الطباعة. ففي العصر الإليزابثي، مثلاً، لم يمكن الشعر وحده، بل النثر أيضاً ما يزال ينشأ بقصد تأديبه من خلال الصوت البشري بالدرجة الأولى. وكانت مسألة ثانوية أن تتم طباعة الأدب بعد ذلك،قياساً بالزبائن الدائمين المستمتعين والذين شكّلت أذواقهم على الموديلات الشفوية القديمة. ولم يظهر شكل الكتابة الجديد المعتمد كلياً على الأداء الطباعي إلا مع نشوء الصحافة، ولعل الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد المرتبط ارتباطاً صميماً بتوسّط الطباعة: ولذا من المنسجم تماماً أن روائينا الأول كان صاحب مطبعة.

لقد لاحظ ف. هـ. ويلكوكس اتكال ريتشاردسون على حرفته في إبراز بعض المفاعيل الأدبية المميزة: ويشير ويلكوكس: إلى أن «الشكل الطباعي الدقيق لكتابات ريتشاردسون يحمل شهادة على شغفه بالصدق حيال الواقع الحقيقي. فما من كاتب إنجليزي فهم جيداً مثله الإمكانات الأدبية لعلاقات الترقيم... فيما يتعلق بتغيرات مقام الصوت والنبرة في الأحاديث الواقعية»»[٦٢] . كما أن الاستخدام عير المقيّد للأحرف الطباعية المائلة، والأحرف الكبيرة، والخط الأفقي الصغير على السطر مباشرة للإشارة إلى جملة لم تكتمل – يساعد دون شك على نقل انطباع النسخ الحرفي للواقع، مع أن كثيراً من معاصريه عدّوا ذلك مجرد نتيجة للسيطرة الضعيفة على أدوات الأسلوب الأدبي النظامية. ولعل وجهة نظرهم هذه تجد بعض ما يبررها في حيلتين طباعيتين بارزتين تماماً في **كلاريسا**: فهو يعبّر عن الهيجانات المتقطعة لدى بطلته بخليط من النثرات الشعرية المطبوعة في زوايا مختلفة من الصفحة محاكاةً لخربشاتها الأصلية المخبولة على «الورقة» ؛ وكذلك صرخة لوڤليس الختامية «**LET THIS EXPIATE**»★ المرسومة بهذه الأحرف الكبيرة.[٦٣]

وعلى أية حال، فإن ريتشاردسون يستثمرمالدى الوسيط الطباعي من هذه الأدوات بطرق أخرى أكثر أهمية بكثير. فالطباعة بماهي طراز من طرز الاتصال الأدبي، لها سمتان مميزتان مأتيتان من تجرّدها عما هو شخصي ويمكن أن ندعو هاتين السمتين سلطة الطباعة **authority** وإبهامها **illusion** وهما تمنحان الروائي مرونة هائلة في مقاربته السردية، ذلك أنهما تمكّنانه من التحوّل دون كبير عناء من الصوت المُعْلَن إلى الصوت الخصوصي، ومن وقائع البورصة إلى وقائع حلم اليقظة.

وسلطة الطباعة– الانطباع الذي مفاده إن كل ماهو مطبوع صادق بالضرورة– ترسّخت باكراً. «ولو أن قصائد أو تيليكوس كانت مطبوعة، لكان موبسا «واثقاً أنها صحيحة»[٦٤] . كما لصاحب النزل في دون كيشوت الرأي ذاته بخصوص الرومانسيات[٦٥] فالطباعة بالنسبة للقارئ، ليست شخصاً بشرياً معّرضاً للخطأ وغير معصوم– فهي ليست ممثّلاً، ولا شاعراً، أو خطيباً عليه أن يثبت أنه أهل للتصديق: وإنما هي حقيقة مادية يمكن للعالم كله أن يراها وهي تستوعب الجميع فيها. ومامن شيء مطبوع فيه أي قَدْر من الشخصية

★ Expiate : يكفّر عن خطاياه، ولوڤليس في صرخته هذه يطلب هذا التكفير.

الفردية، أو أي هامش للغلط، أو أي تأكيد على الخصائص الشخصية، التي لا تخلو منها حتى أفضل المخطوطات ؛ بل هي أشبه بضيعة «ليكن» متجردة عما هو شخصي وتنال تصديقاً واستحساناً اجتماعياً شاملاً– ويعود ذلك جزئياً إلى أن الدولة والكنيسة طبعت رسائلها، وبذلك رفعت هذا الوسيط إلى مرتبة القداسة فنحن، على الأقل قبل أن تجعلنا التجربة أكثر حكمة، لانضع ما يظهر في الطباعة موضع تساؤل.

ولقد استغلّ ديفو وإلى حد بعيد سلطة الطباعة هذه: فقصصه تنحو نحو السرد التاريخي والموضوعي المحض للأحداث على طريقة الصحافة والتحقيق الصحفي. حيث من مميزات الصحافة الجوهرية أن تّدعي التجرد عمّا هو شخصي، كي تمنع القارئ من التساؤل «من الذي ألف هذا؟».

وتتكامل سلطة الطباعة بتجردها عمّا هو شخصي مع قدرتها على ضمان نفاذ كامل إلى حياة القارئ الذاتية. فالأحرف المكتوبة آلياً وبالتالي المتماثلة والمطبوعة باتساق يطلق على الصفحة هي، بالطبع، أكثر تجّرداً عما هو شخصي من أي محطوط، إلا أنها قد تقْرأ، في الوقت ذاته، بصورة أكثر أوتوماتيكية بكثير: لأننا، إذ نكفّ عن أن نكون واعين بالصفحة المطبوعة التي هي أمام أعيننا، نستسلم كلياً لعالم من الإيهام تصوّره الرواية المطبوعة. ويتعزّز هذا المفعول بحقيقة أننا عادةً ما نكون وحدنا حين نقرأ، وأن الكتاب، في الوقت الراهن، أصبح نوعاً من الامتداد لحياتنا الشخصية– ملكية خاصة نحتفظ بها في جيبنا أو تحت الوسادة، لنا عن عالم حميمي لا أحد يتحدث عنه بصوت مرتفع في الحياة العادية، عالم لم يكن يتّم التّلفظ حوله سابقاً إلا في المفكرات، والاعتراف، والرسالة الحميمة، أي في أشكال التعبير الموّجه إلى شخص واحد حصراً، سواء أكان الكاتب ذاته، أو الكاهن، أو الصديق الودود.

إنّ الطابع الخصوصي لطراز الرواية في الأداء كان ضرورياً لكل من مؤلّف وقارئ **باميلا وكلاريسا**. ومن المحتمل أن ريتشاردسون لأسباب سيكولوجية، وكما قال هو نفسه، لم يكن ليستطيع أن يصبح مؤلّفا إلا في «ظلّ شخصية المحرّر كي يحجب نفسه خلفها»[٦٦] ؛ وبالنسبة للقارئ، فنحن نجد من خلال الملاحظة العامة أو ردود أفعال جماعة ما تنحو لأن تكون مغايرة لردود الأفعال التي يبديها الأشخاص أنفسهم عندما يكون كل منهم على حدة وريتشاردسون كان مدركاً. فعندما يلحّ د. ليوين على أن تقيم كلاريسا دعوى اغتصاب ضد لوفليس ترد هّي بواقعية تامة «ليس هنالك سوى فائدة مكية من المحكمة... إن بعض القرائن التي في صفّي، لها، خارج المحكمة، وعند جمهور خصوصي وجديّ، تأثير أعظم ضدّه». إن التلخيص المجرّد للأحداث قد يشير إلى أن كلاريسا راودت قدَرَها ؛ لكن المعرفة الكاملة بعواطفها ومطامحها، والتحقّق من أن لوفليس فهم هذه العواطف والمطامح جيداً بما يكفي لأن يتأكد من شناعة فعله الردء سوف يمكّننا من فهم الطابع الحقيقي للقصة. ويتمثّل هذا إلى حد بعيد في المشهد الرائع للحفلة الراقصة التي يقيمها الكولونيلاروزو يضْمن لوفليس قبوله من جماعة اجتماعية تضمّ كثيراً من أصدقاء كلاريسا المطّلعين على سلوكه تجاهها: وحتى صديقتها آناهو لاتقدر علانية أن تبدي احتجاجاً مؤثراً تقتضيه مشاعرها.[٦٧]

لكن السبب الأهم لاتكال ريتشاردسون على طراز الرواية في الأداء هو، بالطبع اهتمامه بذاك الجانب الأكثر خصوصية من جوانب التجربة، الحياة الجنسية، فالمسرح في أوروبا الغربية على الأقل، لم يكن قادراً أبداً على المضيّ بعيداً جداً في تصوير السلوك الجنسي، بينما كان ريتشاردسون قادراً فى رواياته على أن يقدّم الكثير مما لن يكون سائغاً تماماً في أي شكل آخر للجمهور الذي كان سلوكه المُعلَن، على الأقل، محكوماً

بصورة رهيبة بالتابوات المتشددة للأخلاقية البيوريتانية.

ورواية **كلاريسا** هي مثال بارز تماماً لهذا. فالدور المستتر والمتحرّر عمّا هو شخصي أتاح لريتشاردسون أن يُسْقط استيهاماته السرّية الخاصة على عرفة مجاورة غامضة كما أن خصوصية الطباعة وغفليتها وضعت القارئَ خلف ثقب الباب حيث يمكنه، هو أيضاً، أن يتلصص ويسترق النظر إلى الاغتصاب الحفيّ، الذي لايراه أي شاهد، فيرى القارئ هذا الاغتصاب وهو يُحضَّر، وتُجرى محاولته، وأخيراً يتّم تنفيذه. والقارئ والمؤلّف لم يكونا في هذا ينتهكان أية لياقة أو ذوق: بل كانا بالضبط في ذات موقف تلك الشابة الفاضلة التي تحدث عنها ما نديڤيل والتي تمثّل الازدواجية الغريبة بين المواقف المُعْلنة والمواقف الخصوصية من الجنس: فقد كان حياؤها أمام الناس يخدش بسهولة، ولكن «فيلتكلموا عن كل مايرغبون من فجور في الغرفة المجاورة الملاصقة لغرفة هذه الشابة العفيفة، حيث تكون واثقةً من أنْ لا أحد يراها، وسوف تسمع، بل قد تسترق السمع، إلى حديثهم، دون أن تَحمر وجنتاها من الخجل أبداً».(٦٨) مما يدعو إلى السخرية حقاً، إن ريتشاردسون نفسه استخدم ذريعة مماثلة للدفاع عن نفسه ضد أولئك الذين استهجنوا المشاهد «الحافية» في **كلاريسا** كونها تخطّت حدود «اللياقة». فقد كتب بنفسه، أو دفع السيد أربان ليكتب في **The Gentleman's Magazine** أنّ المرأة الطاهرة «قد لاتكون قادرة على تحمل تلك المشاهد وهي تمارس، على المسرح، وفي حضرة ألف شاهد، لكنها ربما لن تفكر في أن ترفضها في مختلاها»(٦٩).

إذاً، لقد وفّرت الآلة الطابعة ناقلاً أدبياً أقل تحسّساً لرقابة المواقف المُعْلنة قياساً بالمسرح، ووسيطاً أكثر مُلاءمة من حيث الجوهر للتواصل مع المشاعر الخصوصية والاستيهامات. ولقد اتضحت تماماً إحدى نتائج ذلك في تطوير الرواية اللاحق. فبعد ريتشاردسون بدأ مؤلّفون، وناشرون، ومدير مكتبات دوّارة كثر، ينهمكون في إنتاج ضحم لقصٍّ لم يقدّم سوى فرص وإمكانيات لأحلام اليقظة. وهذا هو، على الأقل، رأي كولردج، والذي عبّر عنه في مقطع شهير من عمله سيرة أدبية:

بالنسبة لمتعصبي المكتبات الدّوارة، أنا أجرؤ على عدم إطراء وقتهم الضائع أو بالأحرى، وقتهم المقتول تحت اسم القراءة. بل سمّها بالأصح ضرباً من حلم اليقظة المُدْقع، الذي لايستمد منه الحالم سوى الكسل وقليلاً من الإثارة الغثة، والعاطفية على نحو صبياني. أماّ مادة الجرعة وأخيلتها متُقدَّم من الخارجمن خلال نوع من الحجرة المظلمة مصنَّعة في مكتب الطبع، تثبّت وتعكس وتنقل، الهوامات المتحركة لهذيان رجل ما، كي يزداد بين الناس مئة دماغ متبلد آخر مصاب بنفس التعطيل لكل حسّ سليم وكل غاية محددة...(٧٠)

وعلى أية حال، يبقى من غير المنصف لريتشاردسون أن نشير إلى أن المزية الأساسية التي استمّدها من الدارة الحصوصية التي وفّرتها الطباعة بينه وبيں قرّائه هي إطلاعهم على مكنونات أحلام يقظته، فهو على الأقل جعل من الممكن تصوير الأفعال التي لايمكن تقديمها علناً بسبب الرقابة، ورغم كل ماقيل عن نظرة ريتشاردسون إلى الحياة «من ثقب الباب»، والتي لاشك أنه استخدمها بين الفينة والفينة لغايات فاسدة، فإن هذه النظرة هي القاعدة الأساسية التي استند إليها في افتتاحه الرائع ميداناً جديداً لسبر الأدبي في التجربة الخصوصية. ولابّد، بعد كل شيء، أن نتذكر أن العبارة ذاتها أي «النظر من ثقب الباب»– ليست إلا شكلاً ازدرائيا للمجاز الذي عبّر من خلاله دارس عظيم آخر متخصّص بالحياة الداخلية، هو هنري جيمس، عن

اعتقاده بضرورة عدم تحيّز المؤلِّف وموضوعته: عند هنري چيمس أنَّ دور الروائي في القصّة هو دور «المراقب من النافذة»(٧١) على الأقل، إن لم يكن دور المتلصص من ثقوب الأبواب.

(٤)

إذاً، فقد تضافرت تغيرات اجتماعية وتقنية عديدة كي تؤازر ريتشاردسون في تقديم عرض لحيوات شخصياته الداخلية وتعيد علاقاتهم الشخصية أكمل وأكثر إقناعاً مما نجده في السابق. وهذا بدوره أحدث تماهياً أعمق وليس له نظير بين القارئ وهذه الشخصيات. فنحن، ولأسباب واضحة، نتماهى ليس مع أفعال وأحوال هذه الشخصيات بل مع الفاعلين أنفسهم، كما أن فرص المشاركة الصريحة والكاملة هذه في الحيوان الداخلية للشخصيات هي فرص غير مسبوقة أبداً على النحو الذي أتيحت به من خلال فرص ريتشاردسون لجريان الوعي لدى **باميلا** و**كلاريسا** في رسائلهما.

إن مالاقته روايات ريتشاردسون في عصره من قبول واحتفاء يظهر ذلك بوضوح كاف. ففي رسالة أعاد ريتشاردسون نشرها في التمهيد لرواية **باميلا**، وصف آرون هيل كيف تحوّل تباعاً إلى كل الشخصيات أثناء قراءته: «بين حين وآخر أكون كولبراند السويسري ؛ لكن كلما مضيت قدماً، في تلك الشخصية، لا أعود أستطيع الإفلات من السيدة چيوكس: التي غالباً ما توقظني في الليل» (٧٢)؛ وتبيّن شهادة ديدرو أن الفرنسيين شعروا أيضاً أن شخصيات ريتشاردسون واقعية تماماً، ففي تقريظ ريتشاردسون (١٧٦١) يروي ديدرو كيف صرخ غالباً دون إرادة منه، وهو يقرأ كلاريسا: «لا تثقي به! إنه يخدعك! إذا ذهبت ستهلكين!» ولمّا قارب على إنهاء الرواية «شعر بالأحاسيس ذاتها التي يشعر بها المرء حين يفارق أصدقاء عاش معهم سنوات عديدة»، وعندما انتهى «شعر فجأةً أنه بقي وحيداً». وبالفعل، فقد استغرقته التجربة تماماً لدرجة أن أصدقاءه تساءلوا حين رأوه بعدها إنْ كان مريضاً، أو أنه فقد صديقاً، أو أحد أبويه(٧٣) ؛ أما إدوارد يونغ فقد اعتبر **كلاريسا** «حبه الأخير»(٧٤).

وبالطبع، فإن التماهي ضرورة إلى حد ما، في كل أدب، كما هو ضرورة في الحياة. فالإنسان «حيوان آخذ للدور» ؛ وهو يصبح كائناً بشرياً ويطور شخصية كنتيجة لاستجابات لاتعدّ ولاتحصى من نفسه إلى أفكار ومشاعر الآخرين(٧٥) ؛ ومن الواضح أن الأدب كله يعتمد على هذه القابلية البشرية لإسقاط الذات على البشر الآخرين وأحوالهم، وعلى سبيل المثال، إن نظرية أرسطو في التطهير **catharsis** ★ تفترض أن الجمهور يتماهى .

إلى حدما مع البطل التراچيدي: إذ كيف يمكنك أن تتطهر دون أن تتجرع المرارة ذاتها؟

لكن التراچيديا الإغريقية، شأن كل الأشكال الأدبية الأخرى السابقة على الرواية، تشتمل على

★ التطهير، أو التفريج، تحدّث عنه أرسطو في كتابه «فن الشعر»، وهو تفريغ الشحنة العاطفية ذات الطبيعة المؤلمة من خلال وضع تثار فيه الوجدانات لدرجة تزول معها الضوابط الواعية في حالة من المشاركة الوجدانية بين الشخص الذي يعاني وآخرين يتعاطفون معه. ويعقبه ارتياح عام...

عديد من العناصر التي تحدّ من نطاق التماهي فشروط الأداء المسرحي أمام الجمهور، ونبالة البطل، وقدره المرعب على نحو استثنائي، كلها تعيد تذكير الجمهور بأن ما يرونه ليس حياة بل فناً يصور بشراً وأحوالاً مختلفة جداً عمّا تقدمه تجربتهم اليومية الخاصة.

أما الرواية فقد خلت أصلاً من العاصر التي تحدّ من التماهي، وهذا السلطان على وعي القارئ يقدم الكثير من العالم الروائي عموماً. فمن جهة أولى نجد أنّ هذا الشكل مسلّح بدقّة وحذاقة لاتضاهى في سبر الشخصية والعلاقات الشخصية والتي نجدها في أعمال الروائيين العظماء ؛ فأهمية الرواية الفائقة عند د. هـ لونس هي في كونها تستطيع أن «تخبر وتقود إلى أمكنة جديدة جريان وعينا المتعاطف– فلا نعود نتعاطف مع الأشياء الميتة– كاشفةً أشدّ الأماكن سرّية في الحياة»(٧٦) . ومن جهة أخرى، فإن هذا السلطان ذاته على الوعي هو ما يمكن الرواية، بعيداً عن الإدراك الأخلاقي والسيكولوجي الواسع، من لعب دور المموّن العام بالتجربة الجنسية البديلة وتحقُّق الرغبة المراهقة.

ويحتّل ريتشاردسون مكانةً فريدة في التقليد الروائي لأنه دشّن كلاً من هذين الاتجاهين. وكل اكتشاف نكتشفه لديه نجده مفعماً بالسخرية، ذلك أنه قابل لاستخدامات متنوعة، إلا أننا نجد سخرية تامة على نحو خاص في الاستخدامات المتفارقة التي أقام عليها ريتشاردسون اكتشافه الأدبي في عمله الأول: فروايته **باميلا** هي بحث سيكولوجي بارز تماماً كما أنها في الوقت ذاته، وكما كتب تشين إلى ريتشاردسون، استثمار لما كان القديس بولس، «كرحل مهذّب وكمسيحي ذي دهاء»، قد حرّمه حين كتب «إنه لمن العار عليك أن تتحدث عن تلك الأشياء التي تفعلها في السرّ»(٧٧) .

وتشين في هذا القول كان يلمح إلى الاتهام الشديد الذى وجهّه فيلدنغ في **شاميلا**، والذي مفاده أن شعبية **باميلا** متأتية مما تقدمه من إثارة جنسية بديلة. ومن الشائق أن نلاحظ أنّ هذه التهمة وُجِهت في رسالة من قبل توماس تيكليتكست أيضاً، وهي محاكاه ساخرة دقيقة لمديح آرون هيل قدرة ريتشاردسون على إحداث تماه كامل مع شخصياته يكتب تيكليتكست: «... إذا وضعت الكتاب جانباً فإنه **يلاحقني** ومع أنه يدوي في أذني طوال النهار، فهو يتملّك الخيال طوال الليل. إن لفي كل صفحة منه سحراً – أوه! أنا أنفعل حين أروي هذا: ويخيل إليّ أنني أرى باميلا في هذه اللحظة، وقد خلعت كل زينتها».

ليست سخرية فيلدنغ دون حق، فبعض المشاهد في **باميلا** أكثر إيحاءً من كل مافي **دي كاميرون** بوكاشيو، على سبيل المثال، مع أن من الصعب للوهلة الأولى، رؤية سبب ذلك، نظراً لمقاصد ريتشاردسون الفاضلة. ولاشك أن أحد الأسباب هو التكتم الشديد الذي يكتنف الجنس لدى ريتشاردسون ومجتمعه. أما لدى بوكاشيو فنجد الشخصيات من كلا الجنسين تجاهر بمشاعرها الجنسية ؛ كما أن أفعالها تروى على مسامع جمهور من الجنسين دون أن يصْدَم أحد على نحو جدي أو حتى يثار. لكن الأمور مختلفة تماماً في عالم ريتشاردسون، والتكتّم الذي يلفّ الحياة الجنسية يعني أن كل حركة تنم عن السيد ب تلفت الانتباه المصدوم لدى قرّاء ريتشاردسون أكثر بكثير من معالجة الفعل الجنسي ذاته لدى بوكاشيو.

ولعلنا نجد سبباً آخر في الحياء الظاهري لوصف ريتشاردسون – أي ماوصفه لورنس على نحو معبّر بجمع ريتشاردسون «الطهارة القطنية وإثارة الملابس الداخلية»(٧٨) . ولعل الأخلاقيين الذين استحسنوا باميلا

التفتوا إلى حجّة دينيز التي مفادها أنّ «من الخطأ الشنيع بالنسبة لبعض الأشخاص في الوقت الحاضر أن يجبنوا من الماجن، أو من المولع بالحب، فالفحشاء لايمكن لها أن تكون خطيرة جداً، ذلك أنها بذيئة ومنفرة؛ أما الحب فهو هوىً منسجم مع حركات الجسد الفاسد، أي متّصل بصورة حيوية غالباً، في ميل غرامي فارغ يتسلل إلى المشاعر الطاهرة»(٧٩).

ويوجد بالفعل مايدعو إلى الاعتقاد بأن ريتشاردسون نفسه كان مدركاً لهذا التناقض ؛ فقد علّق على ستيرن مزدرياً أن «ظرفاً مخفّفاً يرعى أعماله، وهو أنها بذيئه جداً بحيث لايمكن أن تكون مثيرة».(٨٠) ولعله قال الشيء ذاته عن بوكاشيو، ولابد من القول إنّ لاشيء يمكن أن يكون أقلّ بذاءة ومع ذلك أكثر «إثارة» من بعض المقاطع في **باميلا**.

وعلى أية حال، فإن السبب الرئيسي لكون مشاهد ريتشاردسون الإيروسية أكثر إيحاءً من مشاهد بوكاشيو هو أن مشاعر الفاعلين المعنيين أكثر واقعية بكثير. فنحن لانستطيع معرفة شخصيات بوكاشيو في **دي كاميرون**، ذلك أنها مجرد حيَل ووسائل ضرورية لتقديم أوضاع ومواقف مسليّة ؛ في حين نعرف شخصيات ريتشاردسون، ونعرف معالجته الشمولية لردود أفعالها تجاه كل حادث مما يجعلنا نتخيل أننا نساهم في كل تقدّم وتراجع آسرين كما ينعكسان في حساسية باميلا المستثارة.

وعموماً، فإن الاعتراض الرئيسي على باميلا وعلى التقليد الروائي الذي تدشّنه، ليس كونها مثيرة وشهوانية بل كونها تضفي قوة جديدة على أخدوعات الرومانس القديمة.

فقصة **باميلا** هي، بالطبع، تنويع على ثيمة سندريلا القديمة. ذلك أنّ الاهتمامات الأصلية لكل منهما توحي أن القصتين كلتيهما بمثابة تعويض **compensation** للكدح والعمل الشاق الوضيع والآفاق المحدودة للحياة المنزلية الرتيبة. الأمر الذي يمكّن القرّاء، إذْ يُسقْطون أنفسهم على وضع البطلة في **باميلا**، من تحويل سأم العالم الواقعي وتجرّده عما هو شخصي إلى نموذَج مُرْضٍ يتحول كل عنصر فيه إلى شيء يقدم إثارة وإعجاباً وحباً. تلك هي فتنة الرومانس، ورواية ريتشاردسون تحمل في كل موضع مواضعها علامات تدلّ على أصلها الرومانسي— من اسم باميلا الذي هو اسم أميرة في عمل سيدني **أركاديا**، إلى إلحاحها على انعتاق البطلة الرعوي من الوقائع الاقتصادية والاجتماعية حين تلتمس ملاذاً في الطبيعة وفي «العيش، مثل عصفور في الشتاء، على الورد والزعرور البريّ»(٨١). ولكنها مع ذلك رومانس مختلف: فقد حلّ محلّ العرّابة الجنية، والأمير، واليقطين زير نساء ثري ومركبة حقيقية وجنس حقيقي.

هذا هو دون شك السبب الذي جعل ريتشاردسون، الذي نادراً ما أُعجب بقصّ آخر غير قصّه، قادراً على نسيان كم كان قريباً من تقديم نفس المسّرات التي قدّمتها الرومانسيات التي كان يهزأ بها،. فقد كان اهتمامه مركزاً إلى حد بعيد على تطوير تقنية للعرض أكثر إتقاناً مما عرفه القصّ في السابق بحيث كان من السهل غضّ الطرف عن المحتوى الذي يطبق عليه هذه التقنية— فضلاً عن استخدامه براعته السردية من أجل إعادة خلق واقعية شبيهة بحلم اليقظة، ومن أجل إضفاء سيماء الصدق على الانتصار ضد كل العوائق، هذا الانتصار الذي كان في التحليل الأخير، وعلى عكس كل التوقعات، بعيد الاحتمال في الرومانس إلى أبعد حد.

إن هذا الجمع للرومانس والواقعية الشكلية والمطبقّ على كل من الأفعال الخارجية الظاهرة والمشاعر الداخلية الباطنة هو الصيغة التي تفسّر قوة الرواية الشعبية: فهي تشبع المطامح الرومانسية لقرّائها إذْ تقدّم خلفية كاملة ووصفاً تاماً لتفاصيل التفكير والعاطفة بحيث يظهر ماهو في في الأساس مداهنة غير واقعية لأحلام القارئ وكأنه حقيقة حرْفية. ولهذا السبب، فإن الرواية الشعبية عرضة لاستهجان أخلاقي شديد لم تكن القصة الخرافية أو الرومانس عرضة له: فهي تتجرأ على أن تكون شيئاً آخر، كما أنها تشوّش الحدود والفوارق بين الحلم والواقع على نحو أكثر براعة مما في أي قصّ سابق، وذلك أساساً بسبب القوة الجديدة المتراكمة لدى الواقعية الشكلية نتيجة التوجّه الذاتي الذي قدّمه ريتشاردسون.

وبالطبع، فإن هذا التشوّش ليس جديداً بحد ذاته، على الأقل منذ **دون كيشوت**. ولكن إذا قارنا **دون كيشوت** مع **مدام بوڤاري**، وهي المكافئ الكلاسيكي لها فيما يتعلق بمفاعيل الرواية، فإن ما ينتج عن واقعية الفعل وعن الخلفية الواضحة في الشكل الروائي والمتراكبة مع تركيزها على الحياة الوجدانية للشخصيات، يصبح واضحاً فدون كيشوت هو، في النهاية، مجنون، والتشوهات ناجمة عن المكوّن الرومانسي في الأفعال التي تتميز بلا واقعية واضحة للجميع، وحتى له نفسه، في نهاية المطاف ؛ أما تصوّر إيما بوڤاري للواقع ودورهافيه، مع أنه مشوّه، إلا أنها لاتراه كذلك لاهي ولا أحد غيرها ؛ لأن تشوهاته قائمة في المجال الذاتي بالدرجة الأولى، ومحاولة إخراجها وتحقيقها لاتشتمل على أي من مثل هذه التعارضات مع الواقع والتي نجدها لدى بطل سيرڤانتس: فمدام بوڤاري تخطئ، لكن ليس بشأن القطيع وطواحين الهواء، بل فيما يتعلق بنفسها وعلاقاتها الشخصية.

وإيما بوڤاري في هذا تؤدّي ضريبةً إجبارية للطريقة التي يؤمّن بها تقرّب الرواية من الحياة الداخلية نفوذاً وأرجحية أكثر انتشاراً وديمومة من الرومانس، وهي ضريبة يصعب التهرب منها والخضوع لها في الوقت ذاته. وبمقدارما يتعلق الأمر بهذه الأرجحية، فإن مسألة الصفة أو الخاصية الأدبية ليست أهم مافي الأمر. فسلطان الرواية على التجربة الخصوصية، سواء كان حسناً أم لا، جعل تأثيرها واحداً من المكّونات الرئيسية في توقّعات الوعي الحديث ومطامحه، كما كتب مدام دي ستايل بحق★ :

...Le romance, même les plus purs, font du mal ; ils nous ont trop appris ce qu'il y a de plus secret dans les sentiments. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles du ceur ont été déchirés. Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction. (٨٢)

ترافق تركيز الرواية على التجربة الخصوصية والعلاقات الشخصية مع سلسلة من المفارقات فمما يتصف بالمفارقة أن التماهي الاستبدالي الشديد للقرّاء مع مشاعر الشخصيات القصصية التي شهدها الأدب نتج عن استغلال مزايا الطباعة، هذا الناقل الأكثر تجرداً عما هو شخصي، والأكثر موضوعية، وشعبية بين

★ بالفرنسية في النص الأصلي:... حتى الروايات الأكثر نقاءً، يسطّرها الألم ؛ فهي تخبرنا عمّا هو أشد سرية في العواطف وهي ليس بمقدورها أن تتحقق إن لم تتذكر أنها على وشك أن تقرأ، وأن براقع القلب قد تمزقت. أما القدماء فما كان بوسعهم أن يجعلوا من أنفسهم موضوعاً للقصّ على هذا النحو

وسائل الاتصال. كما يتصف بمفارقة أكبر أن سيرورة التمدين أفضت، في الضاحية، إلى طريقة في الحياة كانت أكثر عزلاً ،وأقلّ اجتماعية مما كان عليه الحال في السابق، وفي الوقت ذاته، ساعدت على خلق تشكل أدبي كان أقلّ اهتماماً بالعام والمُعْلَن وأشد اهتماماً بالجانب الخصوصي في الحياة من أي شكل سابق. وأخيراً، فإن مما يتصف بالمفارقة أيضاً أن هاتين النزعتين اجتمعتا لتؤازرا أكثر الأجناس الأدبية واقعية كي يصبح قادراً أكثر من أي جنس آخر على هتكِ أكثر اكتمالاً للواقع السيكولوجي والاجتماعي.

لكن الرواية قادرة أيضاً على إحداث إضاءة وتنوير عظيمين، ولذا من الطبيعي أن تكون مشاعرنا مختلطة تجاه هذا الجنس الأدبي وسياقه الاجتماعي. ولعلنا نجد العرض الأكثر شمولاً ،وتمثيلاً للمشكلة بكل مافيها من شكوك في تلك الذروة الفائقة التي بلغها الاتجاه الشكلي الذي بدأه ريتشاردسون — أقصد عمل جيمس جويس **يوليسيز**. فما من كتاب فاقه في النَسْخ الحرْفي لكل حالات الوعي، ومامن كتابْ اعتمد في فعله هذا على وساطة الطباعة بصورة كاملة مثله. وأكثر من ذلك أن بطله، كما أشار لويس ممفورد، رمز مكتمل تماماً للوعي المديني، يجتّر «محتويات الصحف والإعلانات، ويعيش في جحيم من الرغبات غير المتحققة، والأماني المبهمة، والقلق المستبد، والإكراه الرهيب، والفراغ الموحش»[٨٣]. وليوبولدبلوم، نموذجي، أيضاً، في إعجابه الشديد الذي يصل حدّ العبادة بقراءة الجراءات الجنسية التي تقدمها روايات مثل **لطائف الخطيئة**، كما أن علاقته مع زوجته مصطبغة بإدمانهما المتبادل على هذه المسرّات، على الكليشيهات★ التي يستمدانها منها. كما أن بلوم، كمديني نمطي، لاينتمي إلى أية جماعة اجتماعية معينة، وإنما يساهم على نحو سطحي في عدد كبير منها، لكن أياً منها لايقدم له، على أية حال، مايتوق إليه من تفهّم وجداني وعلاقات شخصية وطيدة، ويسوقه توحّده إلى تخيّل أنه واجد في ستيفن ديدالوس المسعف السحري، و«الصديق الحقيقي» الذي بحث عنه ديڤيد سيمبل.

لاشيء بطولي في بلوم، ولا شيء بارز في أي حال من الأحوال ؛ وتصعب للوهلة الأولى رؤية لماذا يجب على أحد ما أن يكتب عنه ؛ وهنالك فوق ذلك، سبب واحد ووحيد ممكن، وهو أيضاً السبب الذي تعتاش عليه الرواية عموماً: فرغم كل ما يمكن أن يقال ضد بلوم، تبقى حياته الداخلية أكثر تنوعاً وأكثر وعياً بذاتها وبعلاقاتها الشخصية من نمطها الأصلي Proto Type الهوميري. وفي هذا أيضاً، ليوبولدبلوم هو ذروة النزوعات التي عنينا بها في هذا الفصل: وريتشاردسون، الذي تربطه به قرابة روحية دون شك، يجد ما يفسّره، وربما مايبرّره، في الأسباب ذاتها.

★ صيغ أو أفكار مبتذلة...

(١) Letter to Richardson, 8 March 1749 (Forster MSS XII, ii, f. 110).
(٢) See Mckillop, Richardson, PP. 43 - 106.
(٣) Clarissa, III, P. 29
(٤) Contributions to The Edinburgh Review (London, 1844), I, PP. 331-2.
(٥) "Life", prefixed to Correspondence of Samuel Richardson, i, xx.
(٦) The English Novel (London, 1913), PP. 86 - 7.
(٧) Del' Allemagne, in Œuvres complétes, XII, 86 -7.
(٨) London, 1939, P. 313
(٩) De l' Allemagne, P. 87.
(١٠) See O. H. K. Spate, "The Growth of London, A. D. 1660 - 1800", Historical Geography of England, ed. Darby (cambridge, 1936), PP. 529 - 47.
(١١) Plant, English Book Trade, p. 86.
(١٢) See, for example, T. F. Reddaway, The Rebuilding of London after the Great Fire (London, 1951), PP. 300 - 308.
(١٣) No. 403 (1712); see also Fielding, Covent Gardem Journal. NO33
(١٤) Max Beloff, Public Order and Public Disturbances, 1660 - 1714. (Lodon, 1938), P. 28.
(١٥) Spate, "Growth of london", P. 538.
(١٦) "A project for the Advancement of Religion and the Reformation of Manners", 1709, Prose Works, ed. Davis (Oxford, 1939), II, P. 61.
(١٧) Bishop Sherlock's phrase (1750), cit. Carpenter, Sherlock, P. 284.
(١٨) cit. W. E. Lecky, History of England in the Eighteenth century (New York, 1878), II, P. 580.
(١٩) Reddaway, Rebuilding of London, P. 294.
(٢٠) For example, John Gay, Trivia, 1716; Richard Burridge, A New Review of London, 1722' James Ralph, The Taste of The Town: or A Guide to all Public Diversion, 1731; and see also Paul B. Anderson, "Thomas Gordon and John Mottely, A trip through London, 1728",PQ, xix (19401), 244- 60.
(٢١) Clarissa, I, p. 353; III, PP. 505, 368;I, P. 422; see also III. PP. 68. 428.
(٢٢) P. 54.
(٢٣) See Ambrose Head, "The Numbering of Houses in London Streets" , N, &Q., CLXXIII (1942), PP. 100 - 101; Sir Walter Besant, London in the Eighteenth Century (London, 1925), PP. 84 - 5, 88-101, 125- 32; George, London Life, PP. 99 - 103.
(٢٤) Correspondence, IV, PP. 79 - 80; I, ClXXiX; P. 225.

Clarissa, IV, P. 538. (٢٥)
Correspondence, IV, PP. 290 - 91. (٢٦)
Richardson (London, 1928), P. 27. (٢٧)
Letters of Cheyne to Richardson, PP. 34, 59. 61, 109, 108. (٢٨)
Correspondence, IV, P. 30. (٢٩)
London, 1930, PP. 57 - 8. (٣٠)
Letters of D. H. Lawrence, ed. Huxley (London, 1932), P. 614. (٣١)
Ch 31. (٣٢)
Edinburgh, P. 3. (٣٣)
George, London Life, P. 329. (٣٤)
Account, P. 36. (٣٥)
cit. McKillop, Richardson, P. 202. (٣٦)
Culture of Cities (London, 1945), P. 215. (٣٧)
Pamela, PtII, P. 2. (٣٨)
Correspondence, III, PP. 252-3. (٣٩)
Howard Robinson, The British Post Office: A History (Princeton, 1948), PP. 70 - 103. (٤٠)
Letters and Works,I,P. 24. (٤١)
Correspondence, I, P. liii. (٤٢)
ibid., VI, P 120. (٤٣)
ibid., I, P. Clxxxi. (٤٤)
cit, Thomson, Richardson, P. 110. (٤٥)
correspondence, III, PP. 247, 245. (٤٦)
Clarissa, II, P. 431. (٤٧)
See G. F. Singer, The Epistolary Novel (Philadelphia, 1933), especially PP. 40 - 59; F. G. Black, The Epistolary Novel in the Late Eighteeth Century (Eugene, Oregon, 1940); and for the EuroPean background Charles E. Kany, the Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain (Berkeley, 1937) (٤٨)
Clarissa, IV, P. 375. (٤٩)
27 October 1777. (٥٠)
The Everyman and many other editions do not reprint The prefatory mater of the novels, nor the important Postscript of Clarissa. Quotations here are from the Shakspeare Head Edition (Oxford, 1930). (٥١)
Letters, ed. Mallam, P. 24. (٥٢)
Clarissa, IV, P. 495. (٥٣)
Correspondence, I, P clx. (٥٤)
I, PP. 356, 6,8. (٥٥)
Critical Remarks on Sir Charles Grandisom, Clarissa, and Pamela... By a Lover of Virtue (1754), P.4 Shenston Parodied Richardson's neologisms in the Passage cited above, Which contains the first use of "scrattle" recorded in the O. E D. (٥٦)
Letter to David Mallet 1753, cit McKillop, Richardson, P. 220. (٥٧)
Familiar Letters on Important Occasions (1741), Letter 141 ; the first reference given in the O. E. D., also by Richardson, is from Grandison. (٥٨)
Grandison, VI, P. 126. (٥٩)

(٦) Politics,Bk VII, Ch. 4, Sects. ii- xiv.

(٦١) Culture of Cities, PP, 355-7.

(٦٢) "Prévost's Translations of Richardson's Novels", Univ California Pubs. in Modern Philology, XII (1927), P. 389.

(٦٣) Clarissa, III, P. 209 ; IV, P. 530.

(٦٤) The Winter's Tale, Act IV, sc. iV.

(٦٥) Part I, Ch. 32.

(٦٦) Correspondence, I, P. lXXVi.

(٦٧) Clarissa, IV, PP. 184, 19-26.

(٦٨) "Remark C", Fable of the Bees, I, P. 66.

(٦٩) Cit, Dobson, Richardsons, PP. 100 - 101.

(٧٠) Ed. Shawcross, I, P. 34, n.

(٧١) see Prefaces, Portrait of a Lady, Wings of the Dove (Art of the Novel, ed. Blackmur (London, 1934), PP. 46, 306)

(٧٢) Pamela, 2nd ed., 1741, I, P. XXX.

(٧٣) Œuvres, ed. Billy (Paris, 1946, PP. 1091, 1090, 1093.

(٧٤) Richardson, Correspondence, Ii, P. 18.

(٧٥) On this see G. H. Mead, Mind, Self, and Society (Chicago, 1934), especially PP. xvi- xxi, 134-8, 173, 257.

(٧٦) Lady Chatterley's Lover, Ch.9.

(٧٧) Letter to Richardson, PP. 68-9.

(٧٨) "Introduction to These Painting", Phoenix, ed. MacDonald (London, 1936), P. 552

(٧٩) "A large Account of Taste in Poetry" Critical Works, I, P. 284

(٨٠) Correspondence, V, P. 146.

(٨١) Pamela, I, P. 68.

(٨٢) De L'Allemagne, P. 84.

(٨٣) Culture of Cities, P. 271.

الفصل السابع

ريتشاردسون كروائي: كلاريسا

في وقت مبكر من عام ١٧٤١ أوضح ريتشاردسون لآرون هيل أنه كتب باميلا على أمل أن «تُدْخل نوعاً جديدا من الكتابة»[١] . وهذا القول سابق في الزمن على قول فيلدنغ المشابه، والذي أطلقه بعد سنة من هذا التاريخ في تقديمه لروايته **جوزيف أندروز**، كما أنه يشير إلى أن ريتشاردسون، بعكس ديفو، كان مبدعاً ومجدّداً أدبياً واعياً بما يفعله.

ومن المؤكّد أنْ ليس في **كلاريسا** أي شيء طارئ، فقد كانتِ حبكتها في ذهنه منذ عام ١٧٤١، كما شغله بناؤها على نحو متواصل منذ ١٧٤٤ وحتى ١٧٤٩ حين نشرت مجلداتها الأخيرة: ومن المؤكّد أيضاً أنَّ ريتشاردسون تمكّن في كلاريسا، وبصورة أكثر اكتمالاً ممافي باميلا، من حلّ الإشكاليات الشكلية الأساسية التي مانزال تواجه الرواية عن طريقة خلق بناء أدبي ينتظم طراز السرد، والحبكة، والتشخصيات، والثيمة الأخلاقية في كلّ موحّد. ومع أن كلاريسا تشتمل على نحو ميلون كلمة مما يجعلها أطول رواية في اللغة الإنجليزية، فإن ريتشاردسون كان محقاً في تأكيده أن «العمل برغم طوله، ليس فيه استطراد واحد، ولا إبيزود واحد، أو فكرة واحدة، وإنما ينشأ بصورة طبيعية من الموضوع، ويعزّزه، ويتقدّم به»[٢] .

(١)

كان استخدام ريتشاردسون الشكل الرسائلي في **كلاريسا** أكثر تكيفاً بكثير مع تصوير العلاقات الشخصية مما كان عليه الحال في روايته الأولى. ففي **باميلا** ليس هنالك سوى مراسلة أساسية واحدة– بين البطلة ووالديها ؛ أي ليس هنالك أي عرض مباشر لوجهة نظر السيد ب، كما أن الصورة التي تتكوّن لدينا عن باميلا نفسها هي صورة وحيدة الجانب تماماً. الأمر الذي يطرح إشكالية نقدية مشابهة تماماً لتلك التي رأيناها في مول فلاندرز: حيث من الصعب معرفة إلى أي حدّ يمكن الركون إلى التفسير الذي تقدمه البطلة لشخصيتها وأفعالها كما نجد التشابه بين الروايتين في حقيقة أن ريتشاردسون لم يكن لديه سوى مصدر سردي، واحد، هو باميلا نفسها، مما أدّى به. ليس فقط لأن يتدخّل بين الحين والآخر شارحاً بعض الأمور مثل كيفية وصول باميلا من بيدفور شاير إلى لنكولنشاير، وإنما، الأهم من ذلك، إلى قطع السياق الرسائلي تدريجياً، وتحوّل الرسائل إلى «يوميات باميلا»، مما جعل الأقسام الأخيرة من الرواية تحدِث نوعاً من الأثر السردي لايختلف عما نجده في المذكرات السيرية الذاتية لدى ديفو

أما في **كلاريسا** فنجد أن المنهج الرسائلي ينهض بعبء القصة كله، والقصة، لذلك، وكما يقول ريتشاردسون في الملحق، «سرد درامي» أكثر منها «تاريخاً» ★. ومع ذلك يبقى اختلافها الأساسي والواضح عن الدراما اختلافاً هاماً وذا دلالة: فالشخصيات هنا لاتعبّر عن نفسها بالكلام وإنما بكتابة الرسائل، وهذا الفارق ينسجم تماماً مع الطابع الباطني والذاتي للصراع الدرامي الذي تنطوي عليه هذه الشخصيات. وهذا الصراع يبّرر الطريقة التي اتّبعها ريتشاردسون لتنظيم سرده في «تراسل مزدوج ولكن منفصل، بين اثنين من الليدات الشابات الفاضلات... وجنتلمانين مسرفين في إشباع شهواتهما»[٣]- ليس هذا التقسيم التشكلي إلاّ تعبيراً عن الانشطار في الأدوار الجسية والذي هو في القلب من موضوع ريتشاردسون فضلاً عن كونه شرطاً اساسيا للبوح الذاتي الصريح من قبل الشخصيات التي يمنعها التراسل مع الجنس الآخر عن مثل هذا البوح

وإذاً، فقد كان لاستخدام سلسلتين متوازيتين من الرسائل مزايا عظيمة، لكنه يستحضر مصاعب كبيرة أيضاً ؛ ليس لأن الكثير من الأفعال تجب روايتها منفصلة وبالتالي على نحو متكرر وحسب، بل لأن هنالك أيضاً خطر تشتيت انتباه القارئ بين مجموعتين مختلفتين من الرسائل والردود. ولكن ريتشاردسون يقود تسلسل السرد على نحو يحدّ من هذه المساوئ. ففي بعض الأحيان نجد أن مواقف الشخصيات الرئيسية من نفس الأحداث مختلفة تماماً بحيث لانشعر بالتكرار، بينما يتدخل هو كمحرّر في أحيان أخرى كي يوضح أن بعض الرسائل قد بقيت طي الكتمان أو اختصرت – وبالمناسبة، هنالك فارق هام جداً بين مثل هذا التدخّل، المقتصر على إيضاح طريقة التعامل مع الوثائق الأصلية، وبين التدخل في باميلا، حيث يتولّى المؤلّف دور السارد.

إن المنهج الأساسي الذي اتّبعة ريتشاردسون في حل إشكالية السرد، هو تقديم مجموعات ضخمة من الرسائل من طرف آو آخر وتنظيم هذه الوحدات الإنشائية الرئيسية بحيث يكون هنالك علاقة دالّة بين الفعل وطريقة إخباره. ففي البداية، على سبيل المثال، تحتّل الرسائل بين كلاريسا وآنا هو معظم الجزءين الأولين. أما التراسل الذكوري فلا يبدأ وينكشف الخطر الكبير المحدق بكلاريسا إلا بعد أن تتضخم شخصيتها تماماً، وتكون كلاريسا قد خطت الخطوة المصيرية الحاسمة واضعة نفسها تحت سلطان لوڤليس. أما ذروة القصة فتستحضر نموذجاً رائعاً آخر من فن مرح الألحان: حيث يعلن لوڤليس عن الاغتصاب بطريقة مقتضبة، لكن القارئ يجتاز مئة صفحة أخرى من الترقّب القلق قبل أن يسمع من كلاريسا كلمة عن هذا الموضوع، أو عن الأحداث التي تسبقه. وآنئذ يكون موتها متوقعاً ويعجّل بحدوث إعادة تنظيم لها دلالتها في النموذج الرسائلي: حيث تتعطّل تَقْنَية★★ **canalization** المراسلات الصارمة بسبب طوفان الرسائل التي تحيط كلاريسا بالإعجاب والاهتمام القلق، بينما يصبح لوڤليس شخصاً معزولاً على نحو متزايد، ليلقى حتفه بعد ذلك والذي يخبرنا به خادم فرنسي مترحّل.

ويستمر ريتشاردسون دون أن يصبح التبسيط الأساسي الموجود في معالجته للبناء الرسائلي واضحاً أو

★ history كلمة الإنجليزية لها معنى التاريخ، كسجل كرونولوجي بالأحداث، وكذلك علم التاريخ، كما أن لها معنى الحكاية والقصة...الخ.

★★ تقْنية هنا من قناة وقنوات، وليس بمعنى التكنيك.

مضجراً من خلال عدد كبير من الوسائل المتنوعة. فهنالك، قبل كل شيء، التناقض بين العالمين المختلفين كلياً للتراسلين الذكوري والأنثوي ؛ فضلاً عن التناقضات الأخرى في الشخصية والمزاج الموجودة ضمن كل من هذين العالمين ؛ فالتحفظ القلق لدي كلاريسا يقابل الهذر السليط لدى آنا هو، والتقلّب البايروني»★ في حالة لوڤليس النفسية يقابل النبرة الرزينه على نحو متزايد في رسائل بلفورد. كما تظهر تناقضات أخرى في اللهجة بين الفينة والفينة من خلال إدخال متراسلين جدد، مثل عمّ كلاريسا الرصين أنطوني، وخادم لوڤليس الجاهل چوزيف ليمان، وبراند المتحذلق السخيف أو من خلال إيراد حوادث من نوع متناقض، تتراوح بين الوصف المستفيض لما في موت السيدة سنكلير من قذارة جسدية وأخلاقية والكوميديا الاجتماعية في بعض الحفلات التنكرية التي يشارك بها لوڤليس.

وريتشاردسون – بعكس الاعتقاد الشائع– يمتلك مواهب فكاهية عظيمة. فهناك كثير من الفكاهة التي صدرت عنه بصورة غير متعمّدة، و**كلاريسا** ليست خارج ذلك بالتأكيد– انظر الرسالة التي تخبر فيها كلاريسا أخاها الطالب في كيمبردج أنها «آسفة حقاً لأن لديها ما يدفعها إلى القول إنها سمعت كثيراً عن أهوائه الجامحة التي لاتشرف ثقافته الليبرالية»(٤). كما نجد في الرواية مقداراً كبيراً من الفكاهة المتعمّدة الرائعة. فقد وجد فيلدنغ«كثيراً من القوة الكوميدية الحقّة» في الأرملة بيڤيس»(٥)، وهناك أيضاً سخرية تهكمية منعمة بالحيوية، تهكمية منعمة بالحيوية، خاصة في الأقسام المحورية من الكتاب، ناجمة عن تفاعل عن الشخصيات بادّعاءاتها ومستوياتها المتفاوتة كثيراً ويكفي أن نورد هنا مثالاً رئيسياً واحداً: ففي دار السيدة سنكلير بعد الغداء وقبل أن تتحقّق كلاريسا من الطبيعة الحقيقية لهذه المؤسسة، ينقل لوڤليس تعليق كلاريسا وهي تطري الزواج المرتقَب لسالي مارتن العاهرة من تاجر أصواف: «إن ماقالته الآنسة مارتن عن الزواج، وعن خادمها الوضيع، وجيه تماماً»(٦) فهذا التعليق يؤكد على جهل كلاريسا الجدير بالرثاء والشفقة، كما أنه يفضي بنا إلى الاستمتاع بمافي المشهد من سخرية كاملة، وهي سخرية تستند إلى حقيقة أن لوڤليس هو الذي يكتب متهكّماً إلى بلفورد عن ولع كلاريسا بعبارة «وجيه تماماً».

كما يُظْهر ريتشاردسون براعة عظيمة في تنويع سرعة السرد **Tempo of the narrative** على سبيل المثال، وبعد تهيئة طويلة جداً، نراه يصوّر الاغتصاب على نحو سريع ورشيق تماماً بحيث يأتي كشيء مباغت تفضي أصداؤه المؤثّرة تماماً وعبر جوّ من التطور البطيء إلى ما يتلوه من رعب. وتتراكب مثل هذه التقلّبات المحسوبة مع نبرة الفعل ذاته ،ومغزاه كي تُحدث أثراً أدبياً لافتاً للنظر ومميزاً تماماً. فالبطء الشديد يولّد إحساساً بالتوتر المتواصل المفعم بالترقب: وسرعة السرد المتوازنة، والمتواكبة غالباً مع زلاّتها المفاجئة نحو نوع من الوحشية أو الهستيريا هي القانون الشكلي التام للعالم الذي تصوّره **كلاريسا**، حيث السطح الهادئ الراكد للعُرف الكبتي والرياء المتأصّل الغارز في اللحم والذي يهدد في كل لحظة بتفجر العنف السري الذي يثيره مما يؤدي إلى إخفائه وكبته.

أما في تشخيصه ★★ فقد كان ريتشاردسون دقيقاً وبارعاً كما هو في تقنيته الرسائلية. وهو محقّ تماماً حين أعلن في الملحق أن «الشخصيات متنوعة وطبيعية ؛ مميزّة جيداً كما أنها مدّعمة ومحدّدة على

★ نسبةً إلى الشاعر الانجليزي اللورد بايرون.

★★ characerization

نحو متّسق» ؛ فكل الشخصيات مهما يكن شأنها نالت وصفاً كاملاً، لا لطبيعتها الجسدية والسيكولوچية وحسب، بل لحياتها السابقة وتفرّعات عوائلها وعلائقها الشخصية أيضاً ؛ في حين يستبق ريتشاردسون في «الخاتمة التي من المفترض أن السيد بلفورد قد كتبها» عُرف الرواية اللاحق معترفاً بمسؤوليته عن كل شخصياته الدرامية ومختتماً سرده بوصف مقتضب لحيواتها اللاحقة.

صحيح أن كثيراً من القرّاء المحدثين وجدوا في كون كلاريسا طيبة جداً ولوڤليس شريراً جداً شيئاً مقنعاً تماماً، لكن هذه لم تكن وجهة نظر معاصري ريتشاردسون، الذين أغاظوه، كما يروي في الملحق، بميلهم إلى شجب وإدانة البطلة لأنها «باردة جدا في حبّها، ومتعجرفة، بل ومزعجة في بعض الأحيان»، وكذلك بخضوعهم لسحر لوڤليس الماجن، وراح ريتشاردسون يندب للآنسة غراينجر، «آه لا أستطيع قول إنني صادفت معجبين بلوڤليس أكثر عدداً من المعجبين بكلاريسا»[٧] ؛ وذلك رغم أنه أضاف إلى نصّه الأصلي هوامش تؤكد على وحشية لوڤليس ونفاقه. وقد دام هذا الموقف المغاير من شخصيات ريتشاردسون الرئيسية حتى القرن التاسع عشر: حيث كان يعتقد بلزاك، مثلاً، أن من المناسب في عام ١٨٣٧ إيضاح قضية أن هنالك دوماً طرفين يجب أن نستوضحهما بالسؤال «من الذي يمكن أن يحسم بين كلاريسا ولوڤليس؟»»[٨]– وهو سؤال اعتبر دون شك بمثابة تأنّق لفظي.

ولاشك، من جهة أخرى، أن **كلاريسا** كانت موديلاً رفيعاً للفضيلة النسوية– فقد بيّن ريتشاردسون في المقدّمة أنه قدّمها «كمثال ونموذج لبنات جنسها»– وهذا يضع حواجز عالية بين البطلة وبيننا. فحين يقال لنا إن كلاريسا عرفت بعض اللاتينية، وأنها متميّزة بدقّة تهجئتها، بل وإنها «معلمة بارعة في العمليات الحسابية الأربعة» نجد من الصعب أن نبدي الرهبة اللائقة. كما أن تقسيم كلاريسا المنظّم للزمن يبدو سخيفاً ومضحكاً، بحساباته الفانتازية التي تجربها بأن تسجّل مثلاً أنها «مَدينة للزيارات الخيرية بعدة ساعات، وذلك إذا ما قتّرت مصادفة في عملها الخيري هذا متجاوزةً الساعات الثلاثة المخصّصة لكتابة الرسائل ؛ ونحن نضحك أكثر عندما تندب كلاريسا أن همودها حرمها من متعة زيارة «أكواخ جيرانها الفقراء، لإعطاء الدروس للصبيان وإعطاء التنبيهات للبنات الأكبر» ؛ كما أننا نتوق إلى وعي بالضعف البشري أكثر دقّة مما في اعتراف آنا هُوْ أنْ لا أحد يبزّ صديقتها «في الجانب الإجرائي» للتصوير الزيتي[٩].

لكن أياً من هذه الأشياء لم يبْدُ سخيفاً بالنسبة لمعاصري ريتشاردسون. فعصرهم كان عصر فوارق طبقية عميقة جداً ؛ وعصر كان مايزال وضع النساء فيه بحيث يعتبر أي إنجاز ذهني من قبلهن سبباً منطقياً للإعجاب ؛ فضلاً عن أن طقوس الإحسان كانت تؤدّى علناً وبأبّهة محسنة لطيفة. وحتى اهتمام كلاريسا بتنظيم وقتها، رغم إفراطه تبعاً لكل المقاييس، كان مايزال يحظى باستحسان واسع باعتباره تخطيطاً جديراً بالثناء للنزوع البيورتياني السائد.

إذاً، لقد تراكبت مُثُل عصر ريتشاردسون ومُثُل طبقته مع منظور أدبي محدود نوعاً ما وسائد في زمنه يرى أن وظيفة الفن التعليمية تؤدّي على أفضل وجه يجعل الشخصيات أمثلة ونماذج للرذيلة والفضيلة، وهذا التراكب يفسّر كثيراً مما نجده متنافراً وغير قابل للتصديق في شخصية كلاريسا. وعلى أية حال، فإن هذا الدفاع ليس ضرورياً إلا بالنسبة لقسم ضئيل من الرواية– البداية ثم النهاية، خاصة، حين تغمرها مدائح الرثاء من أصدقائها ؛ أما خلال معظم السرد فإن انتباهنا يكون النتائج زائغاً عن كمالها إلى النتائج المأساوية

لغلطتها في اتخاذ قرارها بمغادرة البيت مع لوڤليس ولكن الأمر لايتوقف عند هذا الحد: فمع النفاذ السيكولوچي الذي يكشف لنا أن ريتشادسون الروائي يمكنه، إذا لزم الأمر، إسكات ريتشاردسون مؤلّف كتب السلوك، يتصح أن هذه الغلطة في اتخاذ القرار كانت هي ذاتها نتيجة لخصال كلاريسا نفسها: فهي توبّخ ذاتها على «توقها الشديد لأن تعتبر بمثابة مثال وقدوة! هذا الهراء الفظيع الذي أدخله المعجبون بها في دماغها: وعلى اطمئنانها الزائد إلى فضيلتها» وفوق ذلك، فإن ريتشاردسون يربط، بموضوعية فائقة بين سقوط بطلته ومحاولتهما تحقيق أهداف حملة الإصلاح الجنسي الموصوفة سابقاً. وفي النهاية تتحقق كلاريسا أنها سقطت تحت سيطرة. لوڤليس بسبب اعتدادها الروحي، الذي ساقها إلى الاعتقاد بأنها «قد تكون أداة طيْعة في يد العناية الإلهية لهداية وإصلاح رجل يمتلك، كما اعتقدتْ، حسّاً سليماً يكفي لأن يهتدي»»[١٠].

وهكذا، فإنّ نزوع ريتشاردسون الشديد، في حالة كلاريسا، إلى جعل شخصياته تمثيلات exem-plification لنوع من العبرة الأخلاقية الواضحة يوازنه إلى حد بعيد نزوعه الشديد المكافئ إن لم يكن الأشدّ إلى الإسقاط التخيلي القوي على عالم أدبي وسيكولوچي أكثر تعقيداً بكثير. كما أننا نجد الكفاءة ذاتها في نزوعه التعليمي الذي تجلّى في تصويره للوڤليس– حيث رفض ريتشاردسون، مثلاً، أن يرضي أولئك الأخلاقيين ذوي الأفق الضيق الذين أرادوا منه إضافة الإلحاد إلى خطايا لوڤليس الأخرى، على أساس أن ذلك سوف يجعل من المستحيل على كلاريسا أن تعتبره طالباً ليدها»[١١]. لكن الاعتراضات الأساسية على شخصية لوڤليس هي من نوع آخر إلى حد ما: فنحن لانعترض على رذيلته المُراد لها أن تكون نوعاً من ضرب المثل بقدر ما نعترض على ما فيها من تكلّف، ووعي للذات، وإصرار على هدف محدّد. ولاشك أن ريتشاردسون كان يضع في ذهنه شخصة لوزاريو في عمل رو التائبة الجميلة »[١٢](١٧٠٣)، فضلاً عن عدد من الأشخاص الحقيقيين من معارفه ؛ فقد كان «دائماً»، «متيقظاً... حيال التبجج الفاسق، لدى الجنس الأول كما هو متيقظ... حيال المظاهر الزائفة لدى الجنس الآخر»»[١٣]؛ وبالنتيجة قدّم لنا شخصية ليست فرداً واقعياً بقدرماهي دمج لخصال ماجنة متنوعة استمدّها من الملاحظة الشخصية، من جهة، ومن قراءاته الكثيرة في الدراما، من جهة أخرى.

ومع ذلك، ورغم أنّ العناصر المصطنعة والملّفقة في شخصية لوڤليس لايمكن نكرانها، يبقى في هذه الشخصية، كما سنرى، الكثير مما هو بشري على نحو مقنع ؛ وكما في حالة كلاريسا، فإن إعجاب المحيط المعاصر لريتشاردسون ساعده كثيراً على التخلّص من الأعباء الجسمية التي وقفت في وجه معقولية إبداعه وقابليته للتصديق. ذلك أن ماجن القرن الثامن عشر كان مختلفاً جداً عن ماجن القرن العشرين. ولوڤليس ينتمي إلى عصر سابق على فرض المدارس العامة سنّة التكتّم والتحفّظ الرجالي حتى على أبناء المدنية»★ الأرستقراطيين الأكثر إفراطاً في توترهم»[١٤] ؛ كما أن الكريكيت والغولف لم تكونا قد قدّمتا أقنية بديلة لتصريف الطاقات الزائدة لدى الذكر المرفّه. وتخبرنا الليدي ماري وورتلي مونتاغيو أن أحد موديلات ريتشاردسون الممكنة للوڤليس عام ١٧٢٤، هو فيليب، دون وارنون، الذي كان الروح النشطة في «لجنة السعي وراء النساء»، أولئك المخطّطين، الذين يلتقون «بانتظام ثلاث مرات في الأسبوع للتشاور حول خطط

★Cad ابن المدينة: كلمة بريطانية عامية، وتأتي بمعنى الوغد، النزل.

ملاحقة النساء من أجل مصلحة وتقدّم هذا الفرع من فروع السعادة» »[15]؛ وهناك أدلة كثيرة أخرى تشير إلى أن الولع الشديد بالصيد كان استثناءً أكثر من كونه القاعدة بين أفراد الطبقة الراقية في ذلك العهد ؛ وأن الكثيرين من الأفراد الأصغر سناً لم يكونوا يختلفون عن زير النساء الغربي لا في تفضيل الرياضة التي ليس لها موسم محدد ،وحيث الطريدة بشرية ومن جنس النساء.

أما الثيمة الأخلاقية في **كلاريسا فهي** عرضة لاعتراضات مماثلة نوعاً ما لتلك التي تّم توجيهها إلى التشخيص، لكن، على الأقل، ليس هنالك شك في أن مقصد ريتشاردسون،والمبيّن في عنوان روايته، قد تمّ تحقيقه بدقة أكبر مما في رواية ديفو **مول فلاندرز**. ففي العنوان نقرأ: **كلاريسا**: أو، **قصة ليدي شابة: القضايا الأشد أهمية في الحياة الخصوصية، وخاصة المحن التي قد تُلازم سوء التصرف من قبل الآباء والأبناء، فيما يتعلق بالزواج**. وما يتلو ذلك يؤيد هذا التوصيف: فكلا الطرفين على خطأ– الآباء في محاولتهم فرض سولمز على ابنتهم، والابنة في كتمانها مغازلات عاشق آخر، وفي مغادرتها البيت معه ؛ وكلا الطرفين ينالان العقاب– تموت كلاريسا، ويتلو ذلك بعد فترة قصيرة موت والديها النادمين، بينما تجلب الأقدار على أختها وأخيها مايليق بهما من بلاء.

وعلى أية حال، فإن ريتشاردسون يدّعي لنفسه في الملحق مقصداً أخلاقياً أعظم. فقد قرّر أن «يضّم مساهمته المتواضعة، إلى غيرها من المساهمات في إصلاح العصر الكافر، وأن «ينتحل... التعاليم المسيحية العظيمة على هيئة تسلية مطابقة للزي الحديث»، آخذاً في الحسبان أنه «حين يخفق الوعّاظ تكون الوسائل الأخرى ضرورية» فهل حقق طموحه المتشامخ هذا؟ إن الإجابة تحتاج إلى بحث جدّي.

إن النقطة الأساسية الحاسمة في الموضوع هي موت كلاريسا. ففي الملحق ينتقد ريتشاردسون بقوة التراجيديا السابقة لأن «الشعراء التراجيديين... نادراً ما جعلوا أبطالهم... في ميتاتهم،... يتطلعون إلى أملٍ قادم».. أما هو فقد افتخر، بعسكهم، أنه وجد في **النظام المسيحي** ما يبرر «إرجاء خلاص الفضيلة المعذبة إلى حين تلقى ثوابها كاملاً» ثم يتابع مناقشاً نظرية العدالة الشعرية **poetic justice** ومورداً شواهد وافرة من مقالة أديسون في **The Spectator**حول هذا الموضوع»[16]. ولقد قاد هذا الأمر ب. و. داونز إلى القول إن ريتشاردسون لم يقم إلا بمتابعة ثيمة «جزاء الفضيلة» التي باشرها في **باميلا** مع اختلاف واحد هو أنه أرجأ «الجزاء» ودفعه «بعملة مختلفة عن تلك المتداولة في قصر السيد ب» ؛ وأنه لم يقم إلاّ باستبدال«كشف الحساب المتعالي بكشف الحساب الأرضي» .»[17]

ومع أن كشف الحساب المتعالي في هذه الحالة هو أكثر إشباعاً من الناحية الجمالية من الكشف الأرضي الذي يجده، ليس في **باميلا** وحدها، بل في الكثير من أعمال القرن الثامن عشر التي حاولت أن تجمع الطراز التراجيدي مع النهاية ؛ ولكن لابد من الاعتراف أن ريتشاردسون ليس لديه في أفضل الأحوال سوى انطباع سطحي عن الدين: وكما قال عنه كاتب في **The Eclectic Review** (١٨٠٥)، فإنّ «آراءه المسيحية عامة ومبهمة»»[18]. ولكن، من جهة أخرى، وحتى لو رفضنا كل أمثلة الفن المسيحي التي لعب فيها شكل من أشكال الجزاء المتعالي دوراً هاماً، فإننا لا نستطيع إدانة ريتشاردسون كثيراً سواء على مشاركتة في تقوى عصره الراضية عن ذاتها أو على إخفاقه في تخطّي ما عرفته وجهة النظر المسيحية حول الحياة الآخره من نزوع منتشر جداً نحو تلطيف الأثر المعتاد الذي يخلّفه موت البطل التراجيدي.

وعلى أية حال، فإن الإحساس الطاغي بالضياع والهزيمة والذي يتّم إيصاله عملياً من خلال موت كلاريسا، متراكباً مع الثبات الذي تبديه في مواجهته، يفلح بالفعل في إقامة نوع من التوازن التراچيدى الحقيقي بين مافي موت كلاريسا من رعب ومافيه من جلال، وهو توازن يتكشف عن نوع من الخاصية أرقى بكثير من ذاك الإيمان الصبياني بالأُخرويات والذي يوحي به دفاع ريتشاردسون النقدي في الملحق. وهنا، مرّة أخرى، يواجه القارئ الحديث مايبدو وكأنه عقبة لايمكن تذليلها– المقياس أو المدى الهائل الذي يتم خلاله وصف كل تفصيل من تفاصيل موت كلاريسا ومن ثم تحنيطها وتنفيذ وصيتها. ولابد من الإقرار بوجود هذه العقبة: فتكريس ثلث الرواية تقريباً لموت كلاريسا أمر باهظ حقاً. مع أننا، من جهة أخرى، يمكن أن نفسر إلحاح ريتشاردسون هذا بالعودة إلى الأرضية التاريخية والأدبية.

كانت البيورتيانية قد قاومت كل الاحتفالات الكنسية البهيجة، لكنها استحسنت الطقوس المفرطة في طولها. وحتى الحماس الانفعالي حين يتعلق الأمر بالموت والدفن. وهذا، بالتالي، أدى إلى ازدياد مدى وأهمية ترتيبات الجنّاز لدرجة أنها بلغت، في زمن ريتشاردسون، حداً من الإتقان والإحكام لم يسبق له مثيل.»[١٩] وهكذا، مرة ثانية، يبدو أن مايظهر لنا في كلاريسا وكأنه صيحة زائفة ليس إلا دليلاً على قيام ريتشاردسون، سواء كان ذلك حسناً أم سيئاً، بدور موجّهة الصوت» ★ **Sounding board** للصيحات المدويّة في عصره، وبالمناسبة، في حالتنا هذه، للصيحة التي تردد صداها من الأهرامات إلى جبّانات لوس أنجلوس في القرن العشرين.

وفي الحقيقة، إن القسم الأخير من **كلاريسا** ينتمي إلى تقليد عريق في أدب الجنّاز. **Funeral Literature** وقد بيّن ج. و. درابر أن أحد الإسهامات البيورتيانية النوعية في الشعر كان المرثية الجنائزية»[٢٠] **Funeral Elegy**؛ كما كانت تأملات فراش الموت تنشر غالباً بشكل منفصل بمثابة كراريس لها مقاصد تبشيرية. وفي النهاية تطور كل من هذين الجنسين الأدبيين إلى اتجاه أدبي واسع استثمر كل ما يتعلق بالموت والدفن من أفكار وانفعالات ؛ وقد شهد العقد الذي نشرت فيه **كلاريسا** انتصار هذه الحركة في أعمال مثل **الضريح** (١٧٤٣) لبلاير، **وتأملات ليلية في الحياة، والموت، والخلود** (١٧٤٢) لإدوارد يونغ، وكذلك عمل هيرڤي الشهير جداً **تأملات بين القبور** (١٧٤٦)، وكان ريتشاردسون قد قام بطبع هذين العملين الأخيرين»[٢١].

وكذلك كانت الأعمال الميثولوچية المعنية بالموت من بين الأعمال الأكثر مبيعاً في ذلك الوقت– من بينها **في الموت** لدريلينكورت، والذي ذيّل به عمل ديفو **شبح السيدة ڤيل**. ولاشك أن جانباً من مقاصد ريتشاردسون كان تقديم عمل آخر من هذا النوع، يكون كتاباً عملياً عن الموت والدفن كما أنه كتب إلى الليدي برادشي آملاً أن تضيع **كلاريسا** في مكتبتها مع عمل جيرمي تايلور **قانون وتجارب الحياة المقدّسة والموت المقدس**»[٢٢] ؛ وقد سرّ لمعرفته أن توماس ترنر، سمّات إيست هوثلي، وشرلوك، المتعصّب لدريلينكورت، وغيرهما من المتخصصين في أدب الموت، بوّؤوه هذه المنزلة: كتب في عام ١٧٥٤، «قرأت لي زوجتي ذلك المشهد المؤثر من جنّاز كلاريساهارلو»، واستنتج، «آه، ليمنحني الله الرحمة لأعيش حياتي

★ موجّهة الصوت: أداة لتوجيه الصوت الصادر عن خطيب أو اوركسترا.. الخ نحو جمهور النظارة... وهي تزيد الصوت وضوحاً وجهارة.

على نحو يجعل سولي مماثلاً لموت ذلك المخلوق السماوي»[٢٣].

ويبدو أن سبب الإلحاح على الموت هو الاعتقاد بأن من الممكن مقارعة العلمانية المتنامية في الفكر على أفضل نحو بتبيان أن الإيمان بعالم آخر هو وحده ما يقدّم ملاذاً آمناً من فظاعة الفناء ورعبه ؛ فالموت، بالنسبة للأرثوذكس، ولنضع السخرية جانباً، كان اختباراً للحقيقة. ولقد كانت هذه إحدى الثيمات الأساسية التي ضمنّها يونغ عمله **تأملات ليلية** ؛ كما أن ريتشاردسون نفسه كان مسؤولاً عن إدراج قصة دعوة أديسون شاباً ملحداً إلى جانب فراشه وهو يحتضر كي «يرى في أي سلام يمكن أن يموت»[٢٤]، في عمل يونغ **تكهّنات حول الإنشاء الأصيل**. وبالنسبة لنا، فإن انشغال كلاريسا المسبق بتابوتها لايمكن أن يبدو إلا تكلّفاً مرضيّاً ؛ في حين لابدّ أنه بدا بمثابة برهان مقنع على ثباتها ثبات القديسين بالنسبة لعصر جعل مجرمي نيوغايت يركعون حول تابوت في آخر أحد يبقون فيه على قيد الحياة، بينما تلقى «عظة اللعن» [٢٥].

وهكذا، فإن إلحاح ريتشاردسون الجنائزي بدا مبّرراً بالنسبة لمعاصريه؛ وعلينا نحن أن ننظر إليه كما ننظر إلى المقدار العظيم الذي نتجه من التماثيل الباروكية★ التذكارية ناسيس مافي الرمزية من ابتذال صارخ وملتفتين إلى التوكيد المتقن لحضورها وحده. كما أن علينا في الوقت ذاته أن نعي أن هناك سبباً أدبياً وجيهاً لإلحاح ريتشاردسون بهذه الصورة على موت بطلته. فالأمر يقتضي مرور وقت طويل جداً قبل أن نتمكن من نسيان مشاهد المعاناة التي مرّت بها كلاريسا بحيث لايبقى في ذاكرتنا سوى ذاك البهاء الأخير، «الابتسامة العذبة» التي تبقى على وجهها عندما يفتح الكولونيل موردن التابوت. كما أن الوصف الكامل تماماً أمر ضروري كي يكون بوسعنا أن تقدّر، كما يقول بلفورد، «الفارق التام بين الضمير الصالح والضمير الطالح» وتلاقي كلاريسا نهايتها بصفاء وسكينة تراجيدية، طالبة من بلفورد أن يحبر لوڤليس «كم تموت سعيدة! - وكم تتمنى أن تكون هذه ساعته الأخيرة، كما هي ساعتها الأخيرة»[٢٦]. لكن لوڤليس يسقط فجأة ودون تهيئة سابقة، في حين تحايل ريتشاردسون من خلال إلحاحه المتروّي كي يضفي على موت كلاريسا كل مظاهر الفعل الصادر عن الإرادة- فموتها ليس استسلاماً سريعاً للفناء البشرى بل تعاوناً مع الآلهة التي اصطفتها تمّ إخراجه على نحو جميل

(٢)

إذاً، فقد حلّ ريتشاردسون في **كلاريسا** كثيراً من الإشكاليات الشكلية في الرواية، كما جعل الشكل الجديد على علاقة مع أسمى المعايير الأدبية والأخلاقية في عصره. صحيح أن المنهج الرسائلي يفتقر إلى مافي طريقة ديفو السردية من سرعة وتموّج، لكن كلاريسا عمل من الفن الأدبي السردي الرصين والمتماسك، في حين أن **مول فلاندرز** لم تكن كذلك، كما أنها عمل كان أعظم مثال كُتِبَ في هذا

★ الباروك baroque : أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر خاصة. ويتميز إجمالاً بدقة الزخرفة وغرابتها وأحياناً باصطناع الأشكال المنحرفة والملتوية (في الفن التشكيلي وفن العمارة) وبالتعقيد والصور الغامضة (في الأدب)

الجنس، بإجماع كل معاصريه تقريباً سواء في انجلترا أو في الخارج: وقد دعا الدكتور جونسون ريتشاردسون «العبقري العظيم الذي نثر شهرته على درب الأدب»، كما اعتبر **كلاريسا** «الكتاب الأول في العالم بسبب مايقدّمه من معرفة بالقلب البشري»(٢٧)، أما روسو فقد كتب في **رسالة إلى دالامبير** (١٧٥٨) أن «مامن أحد أبداً، وبأية لغة، كتب رواية تكافئ أو حتى تضاهي **كلاريسا**»(٢٨).

وإذا لم تكن هذه هي وجهة النظر الحديثة فذلك لايعني أنها خاطئة ؛ ولكن لايمكن نكران أن الاهتمامات الشديدة الأخلاقية والاجتماعية لذلك العصر فرضت نفسها في **كلاريسا** بشدة تفوق إلى حد بعيد مافي روايات ديفو أو معاصري ريتشاردسون العظماء، الأمر الذي جعلها غير مستساغة لدى القارئ الحديث (وكنا قد رأينا أن محاولة ديفو تقديم لعبة الأخلاقية **moralizing** عادة ما ينظَر إليها اليوم على نحو ساخر ؛ بينما لايحتاج فيلدنغ، وسموليت، وسترن إلى قبولنا معاييرهم الإيجابية بالطريقة ذاتها، ذلك لأهم كتّاب كوميديون أو ساخرون بالدرجة الأولى). وهذا الأمر، متراكباً مع طول **كلاريسا** الهائل، ومع نزوع ريتشاردسون في بعض الأحيان إلى تهذيب السوقية الأخلاقية والأسلوبية والذي لايناظره فيه من بين الروائيين العظماء سوى دريزد، حرم أول رائعة روائية من التقدير الذي استحقته صراحةً في زمنها ،ومازال جديرة به إلى حد بعيد.

وهي جديرة به بالدرجة الأولى لأن قدرة ريتشاردسون البالغة على الاستجابة لإملاءات عصره وطبقته، والتى لعبت دوراً كبيراً في جعل **كلاريسا** غير مستساغة اليوم، ساعدت أيضاً في جعلها رواية أكثر عصرية. بمعنى ما، من أية رواية أخرى مكتوبة في القرن العشرين. فتورّط ريتشاردسون التخيلي العميق في كل إشكاليات الأيديولوجيا الجنسية الجديدة وتفانيه الشخصي في سبر الجوانب الخصوصية والذاتية للتجربة البشرية أنتج رواية تجسّد العلاقات بين شخصياتها الرئيسية عالماً من الصراعات الأخلاقية والاجتماعية بمقياس وتعقد يفوقان كل مافي القصّ السابق ؛ وعلى المرء بعد **كلاريسا** أن ينتظر حتى مجيء چين أوستن أو ستاندال كي يحظى بمثال موازٍ لعمل يتطور بحرية وعمق شديدين بدفع من ضروراته وقواعده القصصية الخاصة.

وكما لاحظنا من قبل، فإن الفوارق الطبقية كانت تتملك ريتشاردسون وتستبدّ به ولعله بصورة لاواعية، جمع إحساساً حاداً بالفوارق الطبقية مع نوع من ديمقراطية البيورتيانيين الأوائل الأخلاقية التى أفضت في النهاية إلى النظرة الفيكتورية كما عبّر عنها ج. م. يونغ ومفادها أن «الخط الفاصل العظيم... هو... بين المحترم والآخرين»(٢٩). ولعل هذا الجمع أو الازدواجية **duality** هو المسؤول عن المعالجة الناقصة للمسألة الطبقية في **باميلا**: حيث السخط الشديد على مجون وتحلّل الطبقة الراقية متعارض على نحو سيء مع فقر البطلة قياساً بمنزلة السيد ب الاجتماعية. أما في **كلاريسا**، وربما بسبب غياب مثل هذا التباعد الاجتماعي بين البطل والبطلة، فإن ريتشاردسون يحقق أداءً أكثر قوة بكثير ليس فيما يتعلق بالصراع الاجتماعي ذاته وحسب، وإنما في مكنوناته وتضميناته الأخلاقية أيضاً.

فهنا كل من **كلاريسا** ولوڤليس متحدّر من طبقة راقية من الملاّك الأثرياء ولديه روابطه الأرستقراطية. لكن روابط آل هارلو هي من طرف الأم فقط، وهي لاترقى بأي حال من الأحوال إلى مستوى عمّ لوڤليس، اللوردم، أو إلى مستوى إخواته غير الشقيقات ذوات الألقاب النبيلة. وكما توضح كلاريسا ساخرة،

فإن «الأمل الغالي» لآل هارلو هو أملَ الوصول إلى مستوى «عائلة راقية ذات لقب... وهو أمل كثيراً جداً ما تطمح إليه العوائل التي تمتلك الثروة الواسعة، والتي لايمكن أن ترضى دون جاهٍ أو لقب». أما المستودع الرئيسي لهذا الطموح فهو جيمس الابن الوحيد: الذي إذا أمكنه أن يجمع إلى نصيب العائلة نصيب كل من عميه المحرومين من الخلْفة، فإن ثروته الهائلة وما يرافقها من نفوذ سياسي «قد تؤهله لأن يطمح إلى مقام النبلاء ورتبتهم» لكن مغازَلة لوفليس لكلاريسا تهدّد تحقيق هذا الطموح. فلوفليس لديه مطامح أعظم، كما أن جيمس يخشى أن يوافق عمه على زواج كلاريسا من لوفليس ويقومان بتحويل جزء من نصيبيهما عنه إليها. ولهذا السبب، مضافاً إليه حقده الشخصي على لوفليس وربما حسده وخشيته أن تسبقه أخته إلى تاج النبالة، فإن جيمس يستخدم كل الوسائل الممكنة كي يدفع عائلته إلى فرض الزواج من سولمز على كلاريسا. وسولمز غني جداً لكنه وضيع المحتد، ومن ثم فإن هذا الزواج لن يكلّف كلاريسا أية دوطة سوى عزبة جدّها، التي هي لها أصلاً ولا يمكن بالتالي تفادي فقدانها في جميع الأحوال.[٣٠].

وهكذا، فإن ريتشاردسون يضع **كلاريسا** منذ البداية ضمن صراع معقّد بين الولاءات العائلية والطبقية. فسولمز يجسّد على نحو بغيض السمات الأساسية للطبقة الوسطى الصاعدة: فهو، كما تقول كلاريساً بازدراء، «مرتزق ومدّعٍ. لم يولد للثروات الهائلة التي يمتلكها»، وهو بعيد كل البعد عن اللياقة الاجتماعية أو الصقل الذهني، ومنفّر جسدياً، فضلاً عن كونه غير جدير بما لديه من ثروة. بينما يبدو لوفليس، بالمقابل، ممتلكاً لكل ما تفتقده كلاريسا في بيئتها من خصائص: فهو سيد إقطاعي نبيل واسع الثراء. كما أنه شخص «ذو معرفة،وتبصّر، وذوق»[٣١]، وفوق ذلك، إنه لايطلب يدها بدافع المصلحة المادية وإنما لإعجابه الشخصي الأصيل بجمالها وخصالها الرائعة. ثم إنه كعاشق محتمل يتفوّق وإلى حد بعيد جداً على مافي وسط آل هارلو من ذكور– ليس على سولمز وحده بل وعلى كل طلاّب يد كلاريسا السابقين وعلى هيكمات ذاك الشخص الماجن المعجب بآنا هو؛ وهكذا تتوافر كل الأسباب التي تجعل لوفليس ملاذاً مرغوباً تماماً من عوائق وقيود طريقة آل هارلو في الحياة، ومن التهديد المباشر في إجبارها على الزواج من سولمز.

ولكن ذلك ليس إلا في البداية إذ سرعان ما تكشف الأحداث أن لوفليس يعرّض احترامها لذاتها وحريتها لخطر أعظم عمليا، وذلك لأسباب ترتبط بصورة وثيقة أيضاً مع نسبه الاجتماعي. فهناك في المقام الأول، مجونه الأرستقراطي، ونفوره العيّاب من الزواج، والمترافق مع عداوة واعية تماماً تجاه المواقف الأخلاقية والاجتماعية للطبقة الوسطى عموماً. في حين تشكّل فضيلة كلاريسا «محفّزها» العظيم، كما يقول، ولابد من اعتبارها بمثابة تعبير عن التفوق الأخلاقي لطبقتها: ويعلّق لوفليس، «لعل العالم كان سيُدمَّر من السماء لو لم يكن الأمر على هذا النحو بالنسبة **للفقير ومتوسط الحال**». وكان قد سبق للوفليس أن خدع الآنسة بيترتوون وحطّمها، وهي من عائلة حرَفية غنية «تهدف إلى خط جديد في الطبقة الراقية»، كما أن أحد العوامل التي تسّمم حبّه لكلاريسا هو عزمه الوطيد على تحقيق نصر أكيد لطبقته الاجتماعية المغلقة ضد عائلة هارلو التي هانته، والتي احتقرها كأسرة «طالعة من كومة روث، كما يذكر كل الكهول»[٣٢].

ولهذا كله، فإننا نجد كلاريسا بلاانُصرَاء، وهو أمر يتوافق مع كونها التمثيل البطولي لكل ماهو حرّ وإيجابي في الفردانية الجديدة، وخاصة الاستقلال الروحي المرافق للبيورتيانية: فهي تقارع كل القوى التي

تناهض تحقّق المفهوم الجديد– الأرستقراطية، نظام العائلة البطريركية، وحتى الفردانية الاقتصادية التي ارتبط تطورها ارتباطاً وثيقاً مع تطور البيورتيانية.

إن الطبيعة السلطوية للعائلة هي ما يعجّل بوقوع مأساة كلاريسا: فأبوها يتجاوز حقوقه الأبوية الشرعية المتفّق عليها عموماً فهو لايطلب منها التخلي عن لوڤليس وحسب، كالزواج من سولمز أيضاً. وهي لابّد أن ترفض ذلك، وفي رسالة شائقة إلى عمها جون تحكي عن توقف مصير بنات جنسها على فرصة الزواج بصورة مطلقة، وتستنتج أنّ على المخلوقة الصغيرة أن لاتضطر إلى اقتراف كل هذه التضحيات إلا من أجل رجل يمكنها أن تحبه»[٣٣].

ويستفحل التسلّط البطريركي في عائلة هارلو بالهيمنة المنفلتة من عقالها لإملاءات الفردانية الاقتصادية؛ وكلاريسا بين فكّي الكّماشة هذين ذلك أن كثيراً من العداء الراسخ الذي يكّنه لها أخوها وأختها يستند إلى أن جدّهم خصّها بوراثة عزبته، مستخّفاً بحقّ البكورة، وبأن حفيده چيمس هو القريب الوحيد الذي يمكنه الحفاظ على اسم العائلة؛ واختار بدلاً من ذلك كلاريسا، حفيدته الصغرى، انطلاقاً من التفضيل الشخصي وحده، أي على أساس العلاقة الفردية وليس العائلية. ويتفاقم مأزق كلاريسا أيضاً بكراهية چيمس للنظام التقليدي: كان يردد دائماً أن «البنات دجاجات تُقدَّم على موائد الآخرين»، ولم يكن يحتمل التفكير في أن يفعل ذلك، أي أن يقدّم أخته على مائدة رجل آخر، «فثروة العائلة ستتضرر بالتأكيد»[٣٤].

إن اجتماع سلطة العائلة مع المواقف الفردانية الاقتصادية لايحرم كلاريسا من أية حرية في الاختيار وحسب، بل ويؤدي أيضا إلى أنّ تعاملها عائلتها بخشونة متعمدة، لأنها تفضّل «معاشراً للبغايا ذائع الصيت... على رجل عاشق للمال وحده»[٣٥]، كما عبّر عمها أنطوني. وريتشاردسون يشير هنا إلى تجلّي الأخلاقية الصارمة للطبقة الوسطى، المتراكبة مع إعطاء القيمة الأساسية للاعتبارات المادية، في سادّية خفيّة مزهّوة بذاتها؛ وهذا بالضبط ما أدركته جين كولبير صديقة ريتشاردسون. ففي عملها **مقالة في فن التعذيب البارع** (١٧٥٣) – هذه الدراسة الماكرة لما في حياة العائلة الراقية من مضايقات– تلاحظ «كم كان هارلو العجوز يستمتع حين يغمر كلاريسا بالمال، والثياب، والمجوهرات، وغيرها، بينما هو يعلم أن كل ما تطلبته منه نظرة لطيفة، وكلمة لطيفة»[٣٦].

والمشهد الواضح تماماً الذي يصوّر هذه المضايقات هو حين تعذّب آرابيلا شقيقتها كلاريسا بإصدرارها على ألاّ تتفهّم امتناعها عن الكلام بخصوص جهاز العرس الذي أمر به لزفافها من سولمز. وتخبرنا كلاريسا، التي احتبست في غرفتها بسبب رفضها، عن الزيارة التي تقوم بها آرابيلا وعمتّها:

تركتْ أختي عمّتي تعزف قرب النافذة، وظهرها لنا؛ واغتنمت تلك الفرصة لتهينني ببربرية زائدة: فقد جلبت، وهي قادمة إلى مخدعي، قطع القماش التي أرسلتها لي أمي، ونشرتها على الكرسي بقربي؛ ثم راحت تعرضها عليّ واحدة بعد الأخرى، مادّةً إياها على كتفها وذراعها ومتمادية في ذلك، بهدوء مصطنع، وهي تهمس همساً، لئلا تسمعها عمتي. هذه، ياكلاري قطعة قماش رائعة: أما هذه فساحرة تماماً! أنصحك بأن تخرجي بها. وهذه، لو كنت مكانك، لجعلتها

ثوب ليلة الزفاف، وهذه بطانة تحتية! ألا تحبيّن أن تأخذي المجموعة الجديدة من جواهر جدتك؟ أم أنك تودّين الظهور بتلك الجديدة التي سيقدمها لك سولمز؟ لقد تحدث عن إنفاق ألفين أو ثلاثة آلاف باوند حتى الآن، ياصغيرتي الغالية، كم ستتبرجين على نحو باهر! مَاذا! اصمتي ياعزيزتي!(٣٧) ....

وهكذا تفرّ كلاريسا من هذه المضايقات لينتقل الصراع إلى حيّز فردي تماماً.لكنها، حتى هنا، تكون خاضعة لظروف ليست في مصلحتها أبداً. فمجرد حقيقة أنها غادرت البيت صوناً لحريتها وليس بسبب حبّه، هي إهانة لاعتداد لوفليس وكبريائه فضلاً عما تستحضره المسألة الأساسية التي تفصل بينهما، أي مسألة الزواج، من مصاعب خاصة. فلوفليس يعتبر أن موافقته على الزواج تعني منحة كلاريسا انتصاراً سهلاً تماماً، فذلك يعني أن يكون «الرجل جائزة لها، بدل أن تكون هي جائزة له». ولذا يحاول لوفليس بكل الحيَل والأخاديع أن يجعل حبّها «يتقدّم وينكشف»، وأن تعترف بإعجابها به كذكر، ولايلجأ إلى استخدام القوة إلا حين تفشل طرائقة الأخرى، ويتملّكه الخوف من أن «تتجرأ على التفكير بأنها قد تكون سعيدة بدونه» ويضطرها ضغط العائلة والرأي العام إلى البقاء معه آنئذ(٣٨).

إن الأسلوب الذي يستغل به لوفليس مافي وضعها من عسرات لايعني سوى مواصلة كلاريسا مابدأته من مواجهة مع الاستبداد الأبوي – ومواجهة كل القوى التي تنكر على جنسها مساواته التامة مع جنس الرجال. وهي تتورط بالفعل، وكما يشير ريتشاردسون عبر نقاش بلفورد لقصة **التائبة الجميلة**، في الصراع ذاته الذي تتورط به كاليستا بطلة هذه القصة فتتساءل معها:

لِمَ نولد بأرواح ثابتة، إنْ لم يكن لغرض وجودنا،

ونزع حجاب الطاعة الذي يفرضونه،

وإشادة امبراطورية المساواة بين البشر(٣٩) ؟

لكنها، بعكس كاليستا، وبسبب نقائها وبراءتها تتغلّب في النهاية على لوفليس وهو يعلن أنه «يهودي حقيقي» إذْ يعتقد «أنّ النساء بلاروح»، لكنه يقتنع في النهاية بحقيقة الاعتبارات التي لم تكن لتدخل دماغه في السابق: فسلوك كلاريسا وهي تكابد المعاناة الرهيبة يقنعه أن «روحها غلبت روحه... كما قالت تماماً».(٤٠). وهو لم يكن يتوقع أبداً مثل هذه النتيجة حين حاول قهرها وإخضاعها بطرائق كان قد استخدمها من قبل بنجاح ضد أفراد آخرين من جنسها: هاهو لأول مرة يقف وجهاً لوجه أمام حقيقة أن الفرد كيان روحي في النهاية وأن كلاريسا أفضل منه وأكثر براعة بكثير.

وهكذا، فإن انتصار كلاريسا هو بمعنى ما انتصار لاعلاقة لجنسها به ويهدف إلى إيجاد الوازع الأخلاقي الجديد والباطني الذي يقتضيه المجتمع الفرداني، والذي كان كانط الناطق الفلسفي باسمه. فقد استندت مقولته التي صاغها بصيغة الأمر إلى منطلق مفاده أنّ «الأشخاص، يجب ألاّ يُستَخدموا كوسائل... فطبيعتهم الحقيقية تقضي بأنهم غايات بحدّ ذاتهم»(٤١). أما لوفليس فيستخدم كلاريسا، وكذلك أي واحد، آخر، باعتبارها وسيلة لإشباع غروره واعتداده بطبقيته المغلقة، وجنسه، وألمعيته ؛ وكلاريسا التي تسقط في البداية في أعين الناس لأنها «لاتستخدم الآخرين كوسائل» لاتلبث أن تثبت في النهاية أن مامن

فرد أو مؤسسة يمكن لهما أن ينتهكا الحرمة الداخلية للشخصية البشرية. وهذا الوضوح يرعب لوفليس تماماً: فها هو يعترف، «لم أعرف أبداً ماهو خوف الرجل- حتى ولاخوف المرأة، إلى أن تعرّفت على الآنسة كلاريسا هارلو ؛ لابل إلى أنْ وضعتها تحت سيطرتي، وهذا هو المدهش أكثر»(٤٢).

لو أن ريتشاردسون توقّف هنا، لكانت كلاريسا عملاً شبيهاً بتلك الأعمال اللاحقة التي تصوّر التقليد البيورتياني في التراجيديا الفردانية النسوية مثل عمل جورج إليوت **ميد لمارش** وعمل هنري جيمس **صورة سيدة**. فالروايات الثلاثة تكشف التباين الذي لايطاق بين الطموح والواقع الذي يواجه النسوة المرهقات في المجتمع الحديث، والمصاعب التي تعترض كل الكارهين لأن يستَخدموا أو يَستخدموا الآخرين باعتبارهم وسائل، لكن اهتمام ريتشاردسون البالغ حدّ الافتتان بالمسألة الجنسية ينتج معالجة لهذه الثيمة، هي معالجة صارخة، صريحة، وربما أكثر إيحاءً وإباحية.

وكلاريسا هي، من بين أشياء أخرى، التجسيد الأمثل للقالب **stereotype** النسوي الجديد، ومثال حقيقي للرقّة والرهافة. وهذا عامل حاسم في علاقتها بلوفليس الذي يحتال كي لايطلب منها الزواج بطريقة تمكّنها من القبول دون أن تخدش رقّتها، الأمر الذي ترفض أن تفعله: فهي تتساءل مرةً: «هل ينالني بكلمته الأولى، **محض** كلمته الأولى؟»، وفي مرة أخرى، حين يسألها لوفليس إن كانت تعترض على تأجيل الزواج بضعة أيام كي يتسّنى **للوردم** حضور الزفاف، فإنها تضطر تحت ضغط إحساسها «بالذوق المفروض» أن تجيب، «لا، لا يمكنك أن تعتقد أنني أتصور أسباباً لمثل هذه العجلة». وبالنتيجة، حتى آنا هو تفكّر أن كلاريسا «فائقة الرقّة، وفائقة الكياسة»، وتؤكد بقوة أن كلاريسا «تتلطّف★ كي تبدّد شكوكه»، ويشير ريتشاردسون في أحد الهوامش إلى أن «من غير الممكن لشخص برهافة طبعها أن يتصرف على نحوٍ مغاير، حيال رجل بارع في وحشيته وتغطرسه»؛ ولقد فهم لوفليس في الحقيقة هذا الأمر على نحو جيد جداً، كما أوضح لبلفورد: «لا أعتقد أن هنالك أبداً مثل هذه الرقّة، والاحتشام كما لدى تلك الليدي... وهذا كان ضمانتي على الدوام»(٤٣).

ولذا، فإن التابو المعّمق الذي يحيط بإظهار النساء لمشاعرهن في الغزل هو المسؤول بالدرجة الأولى عن استمرار الورطة بين كلاريسا ولوفليس فترة طويلة، وعن تحولها في هذا السياق إلى ورطة أكثر إزعاجاً وصعوبة. وريتشاردسون، في الحقيقة، وبموضوعيةبارزة تماماً، يدفع لوفليس إلى تحدي أساس السنّة برمته. فهو يتساءل عمّا إذا كان على النساء بالضرورة أن يكن متكبّرات إذا ما أخّرن الزواج «هذا التأخير المقصود، والمتعّمد، اللصيق بهن»، ويقول: «ألسن فظّات في رقّتهن المتكّلفة، ألا يعترفن ضمناً حين يفعلن ذلك بأنهن يطمحن إلى نيل المكاسب العظيمة من هذه الورطة ؛ وبأن هنالك نكراناً للذات في التكبر الذي يتأتّى لهنّ من التأخير»(٤٤).

ولوفليس نفسه، هو ممثّل للقالب الذكوري بمواجهة ما تدافع عنه السنّة النسوية. فهو يعتقد، مثلاً، أن الحياء المرائي والزائف لدى «الجنس السلبي»، يبّرر استخدام جنسه لوسائل القوة. ويكتب، «إنه لقاسٍ أن تسأل المرأة الحيّية قبولها»، وهو يجد نوعاً من المساندة في وجهات نظر آنا هو التي تعتقد «أن من الأفضل

★condescend: يتصرف بكياسة، ولكن بطريقة تظهر الشعور بالتفوق...

لجنسها أن يعامل على نحو عنيف وعنيد». أما كلاريسا فترى أن أعظم قضية هي على المحكّ، وتّرد أن «على المرأة المحتشمة أن تدرك الفوارق وأن تلتمس عشرة رجل محتشم» مثل هيكمان البارد: لكن لوفليس أكثر حكمة من أن يصدّق أنّ النساء يرغبن حقاً بمثل هذا الحب- حب «الذكر العذري»- لأن المرأة الفاضلة، كما يقول بفطنة واضحة، يمكنها أن «تتوقع... ماتطلبه من ثقة» إذا تزوجت ماجناً، في حين لاتستطيع إلا أن تعتبر الذكر الفاضل ونفسها «بمثابة خطين متوازيين، يتماشيان دون أن يلتقيا أبداً».(٤٥)

ولوفليس نفسه، شأن الفاسقين وأبطال دراما عهد إعادة الملكية، يبدي ولاء لشكل مغشوش من أشكال الحب الرومانسي، مبطّناً بذلك دوره التاريخي كممثل لموقف الفارس من الجنس، وذلك في صراع مع الموقف البيورتياني الذي تمثّله كلاريسا. وهكذا توضع الأهواء الجنسية على صعيد أعلى ومغاير قياساً بترتيبات الزواج المؤسسية، وبذا، ورغم أن كلاريسا هارلو السماوية غالباً ماتدفعه إلى التفكير «بالكفّ عن **حياة الشرف**★ من أجل **حياة القيود**»، فإن أمله الكبير هو أن «يقنعها بأن تعيش [معه] مايدعوه بحياة الشرف»، التي يَعد فيها «ألا يتزوج من أية أمرأة أخرى، ولكن شرط ألا تكون هناءتهما ملوّثة بطقوس الزواج»(٤٦).

ذلك، على الأقل، هو مخططه: أن يكسبها وبشروطه الخاصة ؛ مع الاحتمال الدائم بأن يتزوجها فيما بعد، حالما يقطف النصر لشحصه وسنّته. ويتساءل «ألن يبرّئين عموم الناس، إذا تزوجت؟». «وماهو الضرر الذي لاتصلحه المراسم الكنسية في أي وقت من الأوقات؟ أليست السعادة الموصوفة هي الحدث الأخير في كل القصص التي تنتهي بورطة ؟»(٤٧).

ولعل لوفليس، كما يذهب الناس، قريب من النظرة العامة مثل قرب كلاريسا منها، كما أن موقفه يجد بعض الدعم في قصة **باميلا**. لكن ريتشاردسون في **كلاريسا** كان في مزاج أكثر رصانة بكثير، وكان عندها، وكما أعلن في المقدمة، قد قرّر أن يتحدّى ذلك المفهوم الخطير المتّبع والشائع جداً الذى مفاده أن الماجن المتحوّل إلى الصلاح والهداية هو الزوج الأفضل». ولذا قدّم لنا ريتشاردسون الاغتصاب بينما كلاريسا مخدّرة، ومع أن هذا الحدث هو الأقلّ إقناعاً في الكتاب، إلا أنه يخدم عدداً من المقاصد الأخلاقية والأدبية الهامة.

أولاً، وفيما يتعلق بمقصد ريتشاردسون التعليمي، فإن الاغتصاب يلقي بلوفليس بعيداً عن أي مفهوم للشرف، ويكشف البربرية الكامنة تحت قشرة الخلاعة الراقية ؛ وهذا ما يتحقق مه لوفليس ذاته، فنجده يلعن نفسه على أخذه بنصيحة السيدة سنكلير وعصبتها وهذا ليس من منطق وخز الضمير، بالطبع، وإنما لأن فيه اعترافاً منه بالهزيمة الماحقة: وهاهو يقول: «مامن انتصار يمكن قطفه بالقوة. والإرادة لايمكن قهرها»(٤٨). هذا بالنسبة له، أما بالنسبة للناس، وكما لاحظ جون دينيز ساخراً، فإن «الاغتصاب في التراجيديا هو مديح للجنس الآخر... حيث.. من المفترض أن المرأة بقيت طاهرة، وتلذّذت رغماً عنها ؛ بينما الرجل، والذى يعبتر نذلاً ومعلوناً، أثبت قدرة المفاتن الأنثوية، التي تقوى على أن تسوقه إلى مثل هذا

★ يتعلق الشرف هنا بالمنزلة الاجتماعية الرفيعة... وما يرتبط بها من تحلّل وخلاعة على عكس ما توحي به كلمة «شرف» للوهلة الأولى.

العنف الرهيب» .[49]

عندما يجد لوفليس، بعكس ماكان يتوقعه، أن القضية ليست قضية **«انتصار مرة وإلى الأبد»**، فإن كلاريسا تصبح قادرة على تبيان مافي وجهة نظره تجاه السنّة النسوية من زيف ووهم، وتتحدّاه بعبارتها الشهيرة: «ذلك الرجل الذي كان نذلاً معي سوف لن تجعلني زوجة له أبداً». فإحساس كلاريسا بشرفها هو أكثر أهمية بكثير من صيتها بين الناس ؛ والسنّة التي تتبعها ليست رياءً زائفاً في الحقيقة ؛ مما يبدّد تماماً افتراض لوفليس أنّ الخداع» سوف «يموّه.. كل الخطايا التي اقترفها بحق الآنسة هارلو ويضفي« عليها هيئة أعمال لطيفة وخيرة للسيدة لوفليس، ومن ثم يركع لوفليس أمام «براهين لاسبيل إلى ردّها، تتعلق بحب الفضيلة لذاتها»[50]

ولو كان هذا هو كل شيء، لبقي الصراع في **كلاريسا** بسيطاً جداً بالنسبة لعمل بهذا الطول. لكن الأمر أكثر تعقيداً وإشكالية في الحقيقة.

فقد كشف فرويد أن تكلّف السنّة الجنسية الجديدة «لابد له أن ينحو [بأعضاء المجتمع] إلى إخفاء الحقيقة، وإلى التورية، وخداع الذات، وخداع الآخرين»[51]. ونحن نجد أن هذا الخداع للذات في **باميلا** يولّد السخرية: فالقارئ يقابل بين دوافع البطلة العميقة وبين مقصدها الصريح والمُعْلَن ولكن اللاواعي إلى حد بعيد. أما في **كلاريسا** فنجد أن عدم إدراك البطلة للشعور الحنسي، المشابه لعدم الإدراك الموجود في **باميلا**، والذي يمكن أن يفسّره الآخرون باعتباره افتقاراً هائلاً لمعرفة الذات، إن لم يفسروه باعتباره خداعاً وقلّه أمانة، يصبح جزءاً هاماً من التطور الدرامي، ويعمل على تعميق وتعزيز معنى القصة المُعْلَن.

ويلاحظ چونسون على كلاريسا أن «هنالك دوماً شيئاً ما تؤثُره على الحقيقة»[52]. أما آنا هو فتشير بدقة إلى أنه بقدرما يكون المقصود هو اتصال النساء بالرجال فإن هذا النفاق تفرضه السنّة الجنسية: فحين تعطي «المرأة قلبها إلى رجل بارع في الخداع أو حتى إلى رجل له بعض الشخصية، فإنها تمنحه مزايا كثيرة عليها!»[53]. لكن المأساة الحقيقية هي في أن السنّة تدفع كلاريسا لأن تخفي مشاعرها الجنسية عن آنا هو أيضاً، بل وحتى عن وعيها هي، والأمر الذي يخلق مافي المجلدات الأولى من توتر نفسي أساسي، بالمناسبة، فإن هذه المجلدات بوجه خاص كانت السبب الذي دفع چونسون إلى الإعجاب بريتشاردسون إعجاباً شديداً[54] فمراسلة كلاريسا، وبدرجة أقل، مراسلة لوفليس، هي بحث يستحوذ على الاهتمام لأننا لانستطيع أبداً أن نفترض أن هذا القول أو غيره يمكن أخذه كحقيقة كاملة وحرْفية. ولعل أحد أسباب إعجاب چونسون، رغم اعتقاده، كما رأينا من قبل، أن «روح الإنسان تتعرّى» في رسائله، هو إدراكه أيضاً أن «مامن طريقة أخرى أشدّ إغواء للمغالطات والتحريف من التعامل بالرسائل»[55].

أما اللحن المصاحب لهذه النفاقات اللاواعية في المجلدات الأولى فيقوم على اعتقاد آناهو أن كلاريسا في حالة حب مع لوفليس، وعلى عدم تصديقها تأكيدات كلاريسا أن فرراها من بيت أهلها لم يكن مقصوداً أو إرادياً أبداً. بل وتفكّر آناهو، بعد أن يتأخّر الزواج كثيراً، بضرورة أن تكتب لكلاريسا: «وماذا بعد فرارك من البيت، ذاك البيت الجهنمي! آه إن قلبك سيطيّر الرجل من يديك!». صحيح أن لوفليس يستولي على الرسالة، وأن كلاريسا تلجأ إلى مبادئها الحاصة، ولكن مع ذلك، يبقى الغموض الحقيقي مكتنفاً

الوضع في عقول الجميع، حتبى متصف الكتاب ؛ مما يمنحنا الحق في توقع أن كلارسيا نفسها جاهلة بمشاعرها الخاصة وأن لوڤليس ليس مخطئاً تماماً في توقّعه أنّ لديها «تكلّفاً أنثوياً يدفعها إلى نكران حبها»[٥٦].

وبتطور القصّة، نجد أن كلاريسا نفسها تكتشف هذا الأمر بالتدريج فهي تدهش وفي مرحلة باكرة تماماً «أنّ ماقَلّبَ دماغها راح يملي على قلمها وبصورة غريبة تماماً» وذلك في سياق رسالة عن لوڤليس ؛ كما أن جدالها مع آنا هو حول موقفها الحقيقي منه يدفعها في النهاية إلى التساؤل إن لم يكن طموحها الأصلي إلى إصلاح لوڤليس مجرد قناع لدوافع غير مشرّفة. وتفكّر: «ياللكائنات الغريبة الناقصة!» «**فالنفس**، التي هي في صميم كل مانفعله، وكل ما نتمناه، هي المخادع الكبير. وتعترف كلاريسا لآنا هو قائلةً: «لقد كتبت لي مرةً تقولين إن الرجال من طبقتة المغلقة هم الرجال الذين يجبذهم جنسنا **بصورة طبيعية**: أما أنا فأعتقدَ أنه كان **علينا** ألا نحبّ أمثالهم (مهما يكن الأمر». وإذاً فهي لا تستطيع أن تنكر أنها «أحبتّ لوڤليس أكثر من كل الرجال» ، وأن هنالك بعض الصدق في مزاح آناهو التي تقول لها إنها «لم تتكّل على خفقات قلبها» ؛ فالمبدأ الذي يسيِّرها، والذي مفاده أنّ علينا «أن نحب ونكره كما تدعونا عقولنا» ليست ممارسته بالسهلة كما تصوّرت، وهي تدين نفسها «على ما اقترفته من حطيئة تستحق العقاب» لأنها أحبّته ذلكم «الحب الذي ليس فيه أية درجة من النقاء» . لكن «الحب والكراهية» ، كما يتأكّد لها، ليست «أهواءً طوع إرادتنا» ، وهكذا تعترف أنّ آناهو «كشفت» شغفها بلوڤليس، رغم أن هذا الاعتراف يتّم دون أي توضيح لمشاعرها: وتتساءل «هل عليّ أن أدعوه كشفاً؟» ثم تضيف محْطة «ماذا يمكن أن أسميه ؟»[٥٧].

وعبر الرواية تعرف كلاريسا المزيد عن نفسها، لكنها في الوقت ذاته تعرف المزيد أيضاً عن حيل وأخاديع لوڤليس الشريرة. فما نجده في المراسلة النسوية من تشوش وتحفّظ ثانوي لايرقي أبداً إلى مستوى تناقض مواقف لوڤليس المُعْلَنة من كلاريسا مع ما تكشفه رسائله من كذب وخداع فالسنّة الذكورية تتيح له أن يمارس، بل وأن يعلن جهاراً، افتقاره التام إلى الصدق والشرف في سعيه وراء الجنس لآخر، وكما يشير بلفورد، فإن «شرفنا، والشرف بالمعنى المقبول لدى الجمهور هما شيئان مختلفان» ، وشرف لوڤليس يتّسم بأنه «لم يكذب قطّ على رجل، لكنه قلّما قال الحقيقة لامرأة» . ونتيجةً لهذه الكشوف وهذا البوح نتحقّق من أنّ السنّة التي تبدو كأنها تدفع كلاريسا لأن تكون حكيمة جداً ليست حكيمة بما يكفي حين نضعها قبالة الوسائل الشنيعة التي يتيح الرجال لأنفسهم استخدامها من أجل تحقيق غاياتاهم. ولكن سنّة كلاريسا، وإن كانت تعزّز الجهل الذاتي الذي يساعد على وضعها تحت سلطة لوڤليس، لا تشتمل على خداع واعٍ، الأمر الذي يضطر لوڤليس إلى الاعتراف أن بلفورد كان على حقّ حين أكدّ أن «المحاولة ليست محاولة نظيفة»[٥٨] ، ذلك أن كلاريسا لايمكنها «أن تنحني للخداع والكذب، ولا حتى أن تحمي نفسها منهما» .

وإذاً، فقد ساعدت المغالطات الواعية واللاواعية، المتأتية عن السنة الجنسية، ريتشاردسون في تقديم نموذج من الكشف والإدهاش السيكولوجي شديد الشبه من حيث طبيعته بالنموذج الذي نجده في **باميلا**، مع أن التعارض هنا بين خداع الذات النسوي والتحايل الذكوري هو من نوع أكثر اتساعاً وأشد قوة. لكن سبر ريتشاردسون للأشكال اللاواعية التي تتخذها النزوة الجنسية قاده إلى ماهو أبعد من ذلك أيضاً. فقد أضاف إلى السلاسل المعقّدة أصلاً من الثنائيات التي تجسّدها علاقة لوڤليس بكلاريسا مجالاً آخر تماماً من

المعاني التي يمكن أن نعدّها بمثابة تعبير أساسي ومَرَضيّ دون شكّ عن انشطار الأدوار الجنسية في حقل اللاوعي.

إن التخييل **imagery** الذي رسم ريتشاردسون من خلاله العلاقة بين الجنسين يشير إلى النزوع الأساسي في تفكيره. وذلك أن لوڤليس يتوهم نفسه نسراً، لايحلّق إلا فوق الصيد الثمين ؛ وهاهو بلفورد يصفه بأنه «قاسٍ كنمر» ؛ في حين تراه آنا هو مثل الضبع. واستعارة الصيد، في حقيقتها، تشي بكل تصوّر لوڤليس للجنس: فهو يكتب إلى بلفورد، مثلاً: «عندما كنا صغاراً، بدأنا بالعصافير، وحين كبرنا، تابعنا مع النساء ؛ فاختبر كل منهما بدوره قسوتنا اللعوب». ثم يتفكّر مبتهجاً وهو يصور «المراحل الساحرة» التي يمرّ بها خضوع العصفور مثلما يأمل أن تخضع كلاريسا وتستسلم له، ويستنتج، «أن في الطبيعة البشرية من الهمجية أكثر مما نتصور عموماً»، لكن جاك بلفورد كان يتصور ذلك ويعرفه مسبقاً، وخاصة في حالة لوڤليس على الأقل، ولذا نراه يردّ: «أنت تبتهج دوماً للعب مع الحيوان وتعذيبه، سواء كان عصفوراً أو بهيمة، فهذا لاتحبّه وتقوى عليه».

لاشك أن السادية هي الشكل الأساسي الذي انطوت عليه نظرة القرن الثامن عشر للدور الذكوري: فقد جعلت هذه النظرة من الدور الأنثوي دوراً لايمكن للمرأة فيه أن يكون سوى فريسة: وهذا ما تشير إليه استعارة أخرى من استعارات لوڤليس، حين يرى الرجل عنكبوتاً والمرأة ذبابة مقضياً عليها.[٥٩] .

ومنذ ريتشاردسون حَظِيَتْ هذه المَفْهَمَة **conceptualization** للحياة الجنسية بتاريخ أدبي لامع. فقد رأى مارلو بريز في **كلاريسا** بداية ما أطلق عليه اسم «تيمة العذراء المضطهدة»، وهي نفس الثيمة التي تبنّاها المركيزدي ساد، والتي لعبت دوراً هاماً في الأدب الرومانسي[٦٠] . ولقد ترسّخت هذه الصورة للعلاقات الجنسية بعد ذلك في انجلترا، وإن يكن على نحو أكثر اعتدالاً نوعاً ما. فالخيال الفيكتوري لازمته على طول الخط فكرة الهجوم الوشيك المتكرر على الأنوثة الطاهرة من قبل الذكور القساة والمتحللين، في حين أدخلت الخيالات النسوية والبيوريتانية لدى شارلوت وإميلي برونتي قالباً للذكر باعتباره مركّباً من الحيوانية المرعبة والفطنة الشيطانية اللتين هما سمتان مرضيتان على السواء، وهذا مانجده في شخصية روشستر أو شخصية هيثكليف.

أما تكملة الذكر السادي والشهواني فهي الأنثى المازوخية والشهوانية ؛ وهو تصوّر حاضر في **كلاريسا** سواء في التخييل المتعلق بالبطلة أو في ما يحمله الفعل المحوري من معانٍ ضمنية. فبالنسبة للتخييل نجد أن كلاريسا، وعلى نحو له دلالته، يرمز لها لا بالوردة، وإنما بالزنبقة: وهاهو لوڤليس يراها في إحدى المناسبات «مثل زنبقة مائلة، مثقلة بندى الصباح الثقيل»، كما أن كلاريسا نفسها تطلب فيما بعد زخرفة ضريحها «برأس زنبقة بيضاء، انفصلت عن ساقها تماماً»[٦١] . أما في مجال الفعل، فيمكن أن نعتبر الاغتصاب الذي يتمّ بينما كلاريسا مخدّرة، بمثابة التطوير الأساسي لفكرة الدور الجنسي النسوي باعتباره دور معاناة سلبية منفعلة: أي الفكرة التي توحي أن حيوانية الذكر لايمكن أن تبلغ غايتها إلا حين تكون روح المرأة غائبة.

وحتى هكذا، تموت كلاريسا ؛ فالاتصال الجنسي يعني موت المرأة، بكل وضوح. صحيح أنّ ما يقصده ريتشاردسون هنا ليس واضحاً تماماً، لكن يمكن ملاحظة أنه أبدى سابقاً في **باميلا** فهماً واضحاً لرمزية اللاوعي. فحين تكون **باميلا** ماتزال مرعوبة من السيدب تتخيّله ملاحقاً إياها على هيئة ثور بعينين محتقنتين بالدماء ؛ كما أنها بعد ذلك، حين يصبح الحل السعيد وارداً، تحلم، وعلى نحو واضح بمافيه

الكفاية، بسلم يعقوب★(٦٢). ولذا، يصبح دّالاً أن كلاريسا قبل فرارها من بيت أهلها مباشرة، كان لابدّ أن تحلم بلوڤليس وهو يطعنها في القلب، ومن ثم تخبرنا إنه «حرجها إلى قبر عميق محفور مسبقاً، ورماها بين اثنين أو ثلاث من الجثث نصف المتفسخة، مهيلاً عليها التراب والوحل بيديه، ثم داسه بقدميه» (٦٣). وليس هذا الحلم في المقام الأول سوى تعبير عن... خشيتها من لوڤليس يتخذ شكل الموت، ولكنه مصطبغ أيضاً بفكرة أن الاتصال الجنسي هو نوع من الإفناء والإبادة **annihilation**.

ويسيطر هذا الارتباط بين الجنس والموت على الجزء الأخير من القصة، فكلاريسا، مع أنها خائفة من لوڤليس، إلا أنها تذهب معه ؛ وما إن تتضح نواياه تجاهها، فيما بعد، حتى نراها تقدم له بنفسها، وأكثر من مرة سكاكين أو مقصّات كي يطعنها بها. وينقل لنا لوڤليس ما حدث في إحدى هذه المرات فيقول. «هنا، هنا، قالت الجميلة معذَّبة الروح، وقد كشفت بعنف مسعور جزءاً من عنقها الفاتن، هنا، أدخل رحمتك الثاقبة» فكلاريسا تراود اغتصابها وكذلك موتها بصورة لاواعية، دون شك ؛ وحينما يأتي الاغتصاب في النهاية فإن مساواته بالموت تكون واضحة لكلا الطرفين، وهكذا نرى إلى لوڤليس وهو يعلن، « قضيَ الأمر، كلاريسا حيّة – وكأن العكس هو الذي كان متوقّعاً ؛ في حين تقول كلاريسا بعد ذلك إنه إذا كان لوڤليس مصرّاً على «رؤية موتها الذي رآه مرة من قبل، فله أن يشبع فضوله الشاذ هذا» (٦٤).

وهذا يعني أن الموت المقبل الذي تشير إليه كلاريسا هنا ليس إلا تفعيلاً لاستيهامها المازوخي البدئي: فهي إذ ساوت بين الجنس والموت، وتلقت اعتداء لوڤليس عليها، فإن احترامها لذاتها يقتضي منها أن تقبل النتيجة المتوقعة: ومن الواضح أن ذبولها، كما يقول الطبيب، ليس أمراً جسدياً وإنما «حالة حب» (٦٥). ونحن لانجد في الرواية الكثير عن السبب الخفي والعنيد الدي يقف خلف قدرها ولا يتيح له أن يكون مغايرا، ولكن ليس هنالك أي شك حول الحقيقة بحد ذاتها: فأي شيء آخر كان سيظهر أنها آثمة ومخطئة.

وليس هذا، بالطبع، السبب الوحيد لموتها، الذي يقف خلفه تحفيز معقّد تماماً. فهو، على سبيل المثال، منسجم تماماً مع معتقدات ريتشاردسون أنّ على كلاريسا تفضيل الموت على عبء دناستها الجنسية، رغم أن هده الدناسة، كما يقول لوڤليس، «مجرد اعتداء نظري» (٦٦). وهنالك أيضاً أكثر من تلميح إلى أن ما تعجز كلاريسا عن مواجهته ليس فعل لوڤليس أو ما يمكن للناس أن يفكروا به، وإنما فكرة أنها هي نفسها آثمة وغير طاهرة تماماً

وهذه الفكرة نجدها واضحة في إحدى النثرات التي تكتبها أثناء هذيانها واهتياجها بعد الاغتصاب:

ليدى مولعة ولعاً شديداً بأسد فتّي، أور بما دبّ، نسيت أيهما– لكنه دبّ، أو نمر، كما أعتقد. وقد حملت هذه الليدي بشبل منه. وراحت تغذّيه وترضعه: ورعت الحيوان الصغير بحنان بالغ ؛ ولعبت معه دون خشية أو خوف من الخطر... فما الذي حدث؟ في إحدى المرات، وكانت قد نسيت إشباع معدته الجائعة، أو أنها لم تطعه في شيء ما، استعاد هذا الحيوان طبيعته، وفجأة انقضّ عليها، ومزّقها إرباً، فمن الملوم، أرجوكم؟ هل هو البهيمة أم الليدي؟ إنها هي دون شك! لأن مافعلته كان خارج طبيعتها، وخارج شخصيتها: أما مافعله الحيوان فقد كان من ضمن طبيعته (٦٧).

وهكذا فإن لوڤليس، الرجل، لم يفعل إلا ما كان متوقعاً منه: أما كلاريسا فقد فعلت ماهو خارج

★ سلم يقود إلى السماء رآه يعقوب في حلمه... وهو يرمز للموت.

طبيعتها حين راحت تلعب وتعبث معه. ولعلها تذكر أنّ آنا هو كانت قد هنأتها ساخرة: «أنت أول واحدة من جنسنا تتمكن من تحويل ذلك الأسد، الحب، إلى كلب حضن»★. ولعل تذكّرها الملح هذا أنها كانت مخطئة هو ما دفعها إلى النظر والتفكير في أنها هي أيضاً ليست خارج ما يسميه لوڤليس «الضعف الشائن في الجنس والجسد»(٦٨). ومع مثل هذا التفكير الذي يسّمم دفاعها، تصبح الحاجة ملّحة إلى أن تتحرر من الجسد، كما يكون عليها أن تتصرف تبعاً لما يقوله القديس بولس حرفياً في رسالتة **إلى أهل رومية**:٢٢) إني بناموس الله بحسب الإنسان الباطن ٢٣) ولكني أرى ناموساً آخر في أعضائي يحارب ناموس ذهني ويسبيني إلى ناموس الخطيئة الكامن في أعضائي ٢٤) ويحي أنا الإنسان الشقي ومن ينقذني من جسد هذا الموت★★ ؟

من منظور تاريخي يبدو واضحاً أن مأساة كلاريسا تعكس المفاعيل المتراكبة لما في البيورتيانية من باطنية روحية وخشية من الجسد، وهي مفاعيل تنزع إلى منع تطور النزوة الجنسية من أن تتجاوز مراحل الاسترسال في التخيّل المتوحد والمراحل المازوخية. وفرويد وهوراس متفقان على أنّ **Naturam expellas furca,- Tamen Sque recurret**★★★وهي بالمناسبة، عاطفة مألوفة لدى ريتشاردسون– ولذا ليس مدهشاً أن **Liebestod** كملاريسا يتير إلى أنّ النزوة الإيروسية تمّ تصريفها في اتجاهات متنوعة ومتشعبة. فالمتعة الحسّية الفاسدة التي تستمدّها من كل تفصيل من تفاصيل التهيئة لموتها متأتية بالدرجة الأولى من الشعور بأنها بصدد ملاقاة العريس السماوي: فهي تعلن: «أنا على أتمّ استعداد أكثر مما لو كنت ماضية لملاقاة عريس أرضي». «وما من عروس استعدّت مثلي. ثوب زفافي جاهز... وهو أرقّ، وأسعد بدلة لبستها **Psycho-Pathological** عذراء تزفّ لكن متعتها التي تستمدّها من مقاربة موتها تشتمل أيضاً على خاصية نرجسية شديدة. ويخبرنا بلفورد أن «الشعار الأساسي» الذي تختاره لتابوتها هو «أفعى ملتفّة، وذيلها في فمها، بحيث تشكّل حلقة، رمز الأبدية»: إنه رمز الأبدية، دون شك، لكنه أيضاً رمز الرغبة الجنسية المستهلكة لذاتها على نحو متواصل(٦٩).

قد تتنّوع وتختلف الآراء حول تفاصيل المعنى الذي تنطوي عليه الجوانب النفسمرضية في كلاريسا، لكن لاشك أبداً أن هذا كان واحداً من الاتجاهات التي اتّبعها خيال ريتشاردسون والتي أبدى فيها تبصّراً واضحاً وفهماً للمغالطات التي يقع فيها العقل الواعي واللاواعي والتي تعتبر مشينة إلى اليوم. ونجد دليلاً آخر على ذلك في المشاهد التي تتلو الاغتصاب، وكذلك في رسالة كلاريسا المفككة إلى لوڤليس: وهي الرسالة ذاتها التي امتدحها فيلدنغ باعتبارها «تفوق أي شيء آخر قرأه»(٧٠). كما أن معجباً عظيماً آخر من معاصريه، هو ديدرو، أشار على نحو خاص إلى أن سر الأغوار العميقة للعقل هو موطن قوة ريتشاردسون –وقد لعبت هذه الفكرة دوراً هاماً في معالجة ديدرو لثيمة عمله **ابن الأخ رامو**. فقال ديدرو: إنّ ريتشاردسون"quiporte le flambeau au fond de la caverne ; c'est lui qui apprend à diserner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont

---

★ lap - dog. كلب صغير وديع يرضع في الحضن
★★ الإصحاح السابع
★★★باللاتينية في النص لأصلي.

honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers. Il souffle sur le phantôme sublime qui se présente à l'entrée de la caverne; et le More hideux qu'il masquait ★s'apercoit." (٧١)

وهذه هي دون شك طبيعة رحلة الاستكشاف التي قمنا بها في **كلاريسا** ؛ والمغربي القبيح هو دون شك الواقع المخيف للحياة اللاواعية والذي يقبع مخيتياً في معظم القلوب الفاضلة.

ويقتضي هذا التفسير القول إن خيال ريتشاردسون لم يكن على الدوام مرتبطاً بمقصده التعليمي، وهذا ليس غريباً بحد ذاته، بالطبع،. فالسطح الظاهري اللبق، الذي يتردد فيه الصوت الثقيل المضجر لأسقف غير إكليركي، يعبّر بالتأكيد عن جزء هام من عقل ريتشاردسون ،لكنه لايعبّر عن كل الأجزاء ؛ ويبدو أنه كان من غير الممكن تهدئة رقابته الداخلية بحيث يتحرر خياله ويعبّر عن اهتمامه العميق بمجالات أخرى من التجربة، دون هذا السطح الظاهري الأخلاقي الآمن تماماً، المتراكب مع غُفْلية الطباعة، ومع نزوع محدد إلى المغالطة البرة في عين ذاتها.

ويبدو أن شيئاً مشابهاً لهذه العملية قد حدث في تصوير ريتشاردسون لشخصية لوڤليس فضلاً عن تصويره شخصية كلاريسا. ومن المحتمل أن تماهياً عميقاً مع مجون لوڤليس كان حاضرا بصورة تفوق ماتصوّره ريتشاردسون. وهو تماه خلّف آثاره في ملاحظة مثل هذه التي يبدبها لوڤليس: «هل كل ماجن، لابل كل رجل، يجلس ويفعل كما أفعل، ويكتب كما أكتب كل مايرِد إلى عقلي وقلبي، متهما نفسه بمثل هذا الصدق وهذه الحرية، أي جيش من الكفّار يجب أن يكونَ لدي كي يجعلني أسيطر على انفعالاتي وأعتصم بالهدوء!» وفي مكان آخر، يشير مافي خيال لوڤليس الجنسي من خصب إلى تعاون مرغوب من قبل مبدعه يتجاوز ما يقتضيه الواجب الأدبي: فخطة لوڤليس للانتقام من آنا هو لاتقف عند حدود سلب لبها، بل تتعدّاها إلى جعل أمها تخْطَفُ للغرض الفظيع ذاته. وهذا إسراف في الخيال لامبرر له أبداً بقدر ما يكون المقصود هو تحقيق مقاصد ريتشاردسون التعليمية(٧٢).

ومع ذلك، فإن المفعول الأساسي لتماهي ريتشاردسون اللاواعي يبدو مبرراً تماماً من وجهة نظر جمالية، فالخطر الذي كان محيقاً بالمخطط الأصلي للرواية هو أن لوڤليس قاس جداً وقليل الخبرة بحيث تعجز علاقته بكلاريسا عن مؤازرة نموذج سيكولوچي متطور ومتبادل. لكن ريتشاردسون يخّفف التباين بين بطليه من خلال إضفاء مسحات سيكولوچية داخلية على شخصيتيهما تعدّل من التناقض الجذري الواضح بينهما، فهو يخفف من كمال كلاريسا وخلّوها من العيوب عن طريق الإشارة إلى مافي نفسها العميقة من جوانب مَرَضيّة — وهذا يزيد عملياً من التعاطف معها كما يجعلنا أكثر قرباً من عالم لوڤليس بمعنى من المعاني، فضلاً عن أنه يسوقنا في الوقت ذاته إلى الشعور بأن رذائله الشيطانية فيها ما يدعو إلى التعاطف والشفقة، كما هو الحال تماماً مع الفضيلة لدى البطلة والتي لاتخلو من التعقيدات.

★ بالفرنسية في النص الأصلي: إن ريتشاردسون الذي يحمل المشعل إلى أغوار الكهف، هو الذي يعلمنا تمييز الدوافع العميقة البذئية التي تتواري وتختفي تحت دوافع أخرى شريفة طافية على السطح. إنه يزيح الشبح السامي الداخل إلى الكهف، ويكشف المغربي القبيح الذي كان مختفياً.

إن اسم لوڤليس –من حيث اللفظ ومن حيث الإيتميولوچيا– يعني «غير المحب» ★؛ وسنّته – سنّة الخليع الماجن– أعمته، شأن سنّة كلاريسا، عن مشاعره العميقة. ومنذ البداية نرى أن أحد جوانب شخصيته يكافح ويقاتل على نحو متواصل كي يعبّر علناً وبشرف عن حبه لكلاريسا، وغالباً ما ينجح في ذلك. وكلاريسا، في الحقيقة، تدرك هذا التيار الضمني في طبعه: فهي تقول له: «أية أحاسيس أنت قمعتها! أي قلب قاسٍ ومفزع هو قلب من يستطيع أن يبدي مثل هذه الوجدانات التي تبديها في بعض الأحيان، ومثل هذه العواطف التي تنطلق من شفتيك ؛ ومن ثم يقمعها كلها، كما تقمعها أنت، عن سابق قصد وتصميم» (٧٣).

وهذا الانقسام في شخصية لوڤليس بين شيطانيته الواعية وصلاحه المكبوت يوّفر أيضا نوعاً من التناسق الشكلي الإضافي الممتع في إدارة السرد. فلوڤليس يبدأ بشعور يختلط فيه الحب مع الكراهية، لكنه يتحول في النهاية إلى حب كلاريسا بصورة كاملة، مع أن دلك لايحصل إلا بعد أن يكون هو ذاته قد جعل من المستحيل بالنسبة لها. أن تبادله هدا الشعور، تماماً مثلما بدأت كلاريسا بحب لوڤليس بصورة لاواعية لتضْطرّ من ثم إلى اكتشاف أنه لايستحقها. ولعل كلاريسا كانت ستتمكن من الزواج منه لو أنها عرفت مشاعرها تجاهه باكراً، ولم تكن جاهلةً تماماً، ومرعوبةً بالتالي، من مكوّنها الجنسي ؛ وكذلك فإن لوڤليس ما كان ليحتاج إلى فقدان كلاريسا، لو أنه عرف وأراد أن يعي مافي شخصيته مں عناصر لطيفة.

أما سبب الاستحالة في هذا الأمر فهو، في الحقيقة، وجه العملة الآخر والتي يشغل وجهها الأول السبب الذي أدى إلى انتحار كلاريسا: فكلا المصيرين– مصير كلاريسا ومصير لوڤليس– يكشف ان الخراب الناجم عن سنّتين تحكمان على حامليهما بموقف سيكولوچي يجعل الحب البشري مستحيلاً، ذلك أنهما تضعان حاجزاً لايمكن تخطّيه بين الروح والجسد. فكلاريسا تموت دون أن تعي ماهو الجسد ؛ في حين يجعل لوڤليس من المستحيل عليها أن تحبه لأنه، أيضاً، يعاني انقساماً، ولكن من الطرف المعاكس: إذ كان لوڤليس يتمنى أن «يتحقّق إنْ كانت ملاكاً أم امرأة»، فإن كلاريسا لايبقى لها بديل عن فعل مافعلته، فتنبذ أنوثتها الجسدية، وتثبت أنَ «تّجمدها تجّمد حقيقي»، كما يقول لوڤليس. وفي الوقت ذاته، نجد أن إمكانية الحلّ الوحيدة بالسبة له تكمن في نبذ وهمه عن نفسه، هذا الوهم الدي هو في جوهره، مثل وهم كلاريسا، إسقاطٍ لأيديولوچية جنسية زائفة، فهو يكتب في لحظة كشف لمشاعره: «لو تخلّيت عن حيلي ووسائلي لماعدت سوى رجل عادي». وهكذا، فإن لوڤليس، مثل كلاريسا، مرتبط على نحو عميق بتصوراته المسبقة عن نفسه والتي مفادها أنه لايمكن أن يتغير؛ وهكذا تكتمل الورطة، وهاهو يعترف: «ما العمل، معها، أو بدونها، لا أعلم» (٧٤).

★ انظر عمل أرنست ويكلي «الكُنى» (لندن، ١٩٣٦)، ص. ٥٩). الأسماء غالباً مؤشر على المواقف اللاواعية، وتنزع أسماء الشخصيات الرئيسية لدى ريتشاردسون إلى إثبات وجهة النظر التي مفادها أنه يتماهى سراً مع بطله – روبرت لوڤليس هو اسم لطيف بما فيه الكفاية – بل ويتآمر ريتشاردسون بصورة لاواعية مع مقصد لوڤليس في إدلال البطلة: فاسم «كلاريسا» قريب جداً من اسم «كاليستا» بطلة «رو» البذيئة ؛ بينما كنية «هارلو» قريبة جداً من «**harlot**» [بغي، مومس، بنت هوى–م–] وهذا التشابه اللفظي يبدو على حدود الإدراك في رسالة من أرابيلاً إلى كلاريسا: فهي تخبرها أن چيمس سوف يعاملها مثل «مخلوق وضيع، إذا ما وقعت عيناه عليها» ومن ثم تضيف باحتقار مسعور، مشيرةً إلى شكوكها في أن لوڤليس سيتزوج كلاريسا: «... هذه هي كلاريسا الشهيرة، المتألقة – كلاريسا ماذا؟ هارلو، دون شك! –وهارلو سوف يكون عارنا جميعاً» (II، ص«١٧٠ – ١٧١»). [إيان واط].

ولذا يكون الموت هو المخرج الوحيد بالنسبة للوڤليس أيضاً، صحيح أن نهايته ليست انتحاراً، لكنها مثل نهاية كلاريسا من حيث أنه استثارها إلى حد ما، ومن حيث أنه شعر بها مقدّماً في الحلم، فقد رأى في حلمه أنه فكّر في أن يعانقها، فتنفتح قبّة السماء لتتلقّاها، ومن ثم تغور الأرض تحته ويسقط في جحيم بلا قرار. وتأتي الأحداث لتثبت صحة هواجسه اللاواعية هذه، لكن ليس قبل أن يكّفر عن خطيئته، معترفاً لقاتله الكولونيل موردن أنه سعى إلى حتفه بنفسه، ومناشداً روح كلاريسا المباركة أن تغفر له وتشفق عليه(٧٥).

وهكذا تنتهي علاقة تبقى بعد الموت، مثل علاقات العشاق العظماء في الأساطير والمثولوجيا. فكلاريسا ولوڤليس متكلان تماماً ومصيرياً على بعضهما البعض مثل تريستان وإيزولد أو روميو وچولييت ؛ لكن الحواجز الأساسية التي تعترض اتحاد عاشقي ريتشاردسون سيئي الطالع هي حواجز ذاتية ولاواعية إلى حد ما، وذلك انسجاماً مع الرؤية الموضوعية للرواية ؛ فالطالع يفعل فعله في الفرد عبر قوى سيكولوچية متنوعة، قوى هي في النهاية، عامة واجتماعية، دون شك، ذلك أن الفوارق بين الشخصيتين الرئيسيتين تمثّل مافي مجتمعهما من صراعاتْ أشمل في الموقف والأخلاق، لكنها مع ذلك صراعات مذوّتة **-inter nalized** على نحو كامل بحيث يعبر الصراع عن ذاته كنزاع بين شخصيتين وحتى بين مكّونين مختلفين في شخصية واحدة.

هذا هو انتصار ريتشاردسون فقد جعل حتى الجوانب الأكثر بعداً عن الاحتمال والتصديق، والجوانب التعليمية، والجوانب الزمنية في الحبكة والشخصيات. وحتى الاغتصاب والساعة المحددة غير المعقولة لموت كلاريسا- جعل ذلك كله في نموذج درامي شامل من التعقيد الشكلي والسيكولوچي الذي لايضب، وهذه المقدرة على الإغناء والتعقيد المتواصل لوضع بسيط في الأصل هي ما يجعل من ريتشاردسون هذا الروائي العظيم ؛ وهي ما يكشف، أيضاً أن الرواية بلغت في النهاية مرحلة النضج الأدبي، بوسائل شكلية يمكنها لا أن تؤازر التوسّع التخييلي الذي أضفاه ريتشاردسون على ثيمته وحسب، بل وأن تنأى به أيضاً عما في تصوراته النقدية المسبقة من تعليمية مسطّحة باتجاه نفاذ بالغ العمق في شخصياته التي ترشح بمافي الحياة ذاتها من غموض مروّع.

(١) Correspondence, I, PP. Ixxiii - Ixxiv ; on its date see Mckillop, Richardson, P.26.

(٢) Mchillop, Richardson, P. 127.

(٣) Preface, Clarissa. On this subject see A. D. McKillop, "Epistolary Technique in Richardson's Novels", Rice Institute Pamphlet, XXXVIII (1951), PP.36 - 54.

(٤) I, P. 138.

(٥) This letter to Richardson was discovered by E. L. McAdam, Jr, and was published by him in "A New Letter from Fielding". Yale Review, XXXVIII (1948), P. 304
II, 221.

(٦) cit McKillop, Richardson, P 205.

(٧) Les Illusions Perdues (Paris, 1855), P. 306.

(٨) IV, PP 494, 496, 507; III, P. 521;IV, P. 509.

(٩) II, PP. 378 - 9; III, P. 335.

(١٠) Postscript.

(١١) See H. G. Ward ; Richardson's Character of Lovelace" MLR, VII (1912), PP. 494 - 8.

(١٢) Correspondence, V, P. 264.

(١٣) On this interpretation of the character see H. T. Hopkinson, "Robert Lovelace" The

(١٤) Romantic Cad", Horizon, X (August 1944), PP. 80 - 104.
Letters and Works, I, PP. 476 - 7.

(١٥) No. 40.

(١٦) Richardson, P. 76.

(١٧) I (1805), P. 126.

(١٨) See H. d. Traill and J. S Mann, Social England (London, 1904), V, P. 206 ; H. B.

(١٩) Wheatley, Hogarth's London (London, 1909), PP. 251 - 3 ; Goldsmith, Citizen of the World, Letter 12.
The Funeral Elegy and and The Rise of English Romanticism (New York, 1929), es-

(٢٠) pecially PP. 3, 82, 269.
William Sale. Jr. Samuel Richardson, Master Printer (Ithaca, 1950), PP. 174 - 5,

(٢١) 218 - 21.
Correspondence, IV, P. 237.

(٢٢) Diary, ed Turner (London, 1925), PP. 4 - 5. Turner's reaction was exactly the one

(٢٣) which Richardson hoped to inspire (sec Correspondence, IV, P. 228).
Young, Works, 1773, V P. 136; A. D. McKillop, "Richardson, young, and the Con-

(٢٤) jectures". MP, XXII (1925) PP. 396 - 8.

(٢٥) Besant, London Life in the Eighteenth Century, PP. 546 - 8 the scene is depictedi in Ackermann's Microcosm of London, 1808.
(٢٦) IV, PP. 398, 327, 347.
(٢٧) Johnsonian Miscellanies, ed. Hill, II, PP. 190, 251.
(٢٨) cit. McKillop, Richardson, P. 279.
(٢٩) Last Essays (London, 1950), P. 221.
(٣٠) I, PP. 53 -4.
(٣١) I, PP. 59, 166, 12.
(٣٢) II, PP. 491, 218, 147 ; I, P. 170.
(٣٣) I, P. 153.
(٣٤) I, P. 54.
(٣٥) I, P. 160.
(٣٦) P. 88.
(٣٧) I, PP. 235 - 6.
(٣٨) II, PP. 426 - 7 ; III, P. 150
(٣٩) PP III, sc.i.
(٤٠) II, P. 474 ; III, P. 407.
(٤١) Fundamental Principles of the Metaphysic of Morals (1785). in Kant's Critique of
(٤٢) Practical Reasons and Other Works, trans Abbott (London, 1898), P. 46.
III, P. 301.
II, PP. 28, 156; I, P. 500 ; II, PP. 156, 475.
(٤٣) II, P. 457.
(٤٤) III, P. 214; II, PP. 147, 73, 126 ; III P. 82
(٤٥) I, P. 147 , II, P. 496.
(٤٦) III, P. 281.
(٤٧) II, P. 398.
(٤٨) Critical Works, II, P. 166.
(٤٩) III, PP. 418, 222, 312, 222.
(٥٠) "Civilised" Sexual Morality and Modern Nervousness", Collected Papers (London,
(٥١) 1924), II, P. 77.
Johnsonian Miscellanies, I, P. 297.
(٥٢) III, P. 8.
(٥٣) Johnsonian Miscellanics, I, P. 282.
(٥٤) "Pope", Lives of the Poets, ed. Hill, III, P. 207.
(٥٥) III, P. II ; I, P. 515.
(٥٦) I, P. 47; II, PP. 379. 438 - 9; I, P. 139; II, P 439.
(٥٧) II, P. 158 ; IV, P. 445; III, P. 407; II, P. 158.
(٥٨) II, P. 253; IV. P. 269; II, PP. 245 - 9, 483, 23.
(٥٩) The Romantic Agony. trans. Davidson (London, 1951), PP. 95 - 107.
(٦٠) III, P. 193; IV, P. 257.
(٦١) Pamela, I, PP. 135, 274.
(٦٢) I, P. 433.
(٦٣) III, PP. 238, 196; IV, P. 416.
(٦٤) II, P. 468.

(٦٥) III, P. 242.

(٦٦) III, P. 206.

(٦٧) I, P. 49; III, P. 476; see also II, P. 420.

(٦٨) II, P. 99; IV, PP. 2, 303, 256, 7.

(٦٩) "New Letter from Fielding", P. 305.

(٧٠) Œuvres, ed. Billy, P. 1091.

(٧١) II, PP. 492, 418 - 25.

(٧٢) III, P. 152.

(٧٣) II, P. 208 ; III, PP. 190, 229.

(٧٤) IV, PP. 136, 529.

(٧٥)

الفصل الثامن

فيلدنغ والنظرية الملحمية للرواية

لن ينال منّا فيلدنغ سوى اهتمام أقلّ هنا، حيث لايمكن أن نعتبر أنه قد أسهم إسهاماً مباشراً تماماً مثل ريتشاردسون في نشوء الرواية، خاصة وأن **باميلا** هي التي وفّرت القوة الدافعة لكتابة **جوزيف أندروز**. وفي جميع الأحوال فإن روايات فيلدنغ تطرح إشكاليات مختلفة تماماً، فعناصرها ليست ضاربة الجذور في التغيّر الاجتماعي بقدر ماهي ممتدة في التقليد الأدبي الكلاسيكي الجديد. وهذا بحدّ ذاته قد يعتبر نوعاً من التحدي الذي يواجه الفكرة الأساسية في كتابنا هذا: فإذا كانت السمات الأساسية لرواية **توم جونز**، مثلاً، هي في حقيقتها نتاج للتطور المستقل والتلقائي ضمن عالم الآداب الأغسطي، وإذا كانت هذه السمات قد أضحت نمطية في الرواية عموماً بعد ذلك، فإن الأهمية الحاسمة التي عزوناها في السابق إلى دور التغير الاجتماعي في نشوء الشكل الجديد يمكن إسنادها أو تأكيدها.

ولا شك أن صيغة فيلدنغ الشهيرة «الملحمة الكوميدية المنثورة» تعزّز وجهة النظر التى مفادها أن الرواية، بعيداً عن كونها التعبير الأدبي الفريد عن المجتمع الحديث، هي في الأساس استمرار لتقليد ذي مكانة رفيعة ومغرق في القدم. ولاشك أن وجهة النظر هذه واسعة الانتشار بما يكفي لأخذها بعين، الاعتبار، رغم عموميتها وافتقارها إلى الصياغة الدقيقة. وبما أن الملحمة هي أول مثال للشكل السردي ذي المقياس الواسع والنوع الرصين، فإن من المعقول أن نطلق اسمها على صنف عام يشتمل كل الأعمال المماثلة: وبهذا المعنى يصبح ممكناً وضع الرواية ضمن النوع الملحمي. كما يمكن للمرء أن يخطو خطوة أخرى ويعتبر، مثل هيغل، أن الرواية بمثابة تجلّ لروح الملحمة تحت تأثير المفهوم الحديث والنثري للواقع[1]. ومع ذلك فإن من الواضح تماماً أن التشابهات الفعلية بين الملحمة والرواية هي من طبيعة نظرية ومجردة بحيث لانستطيع تعيين كثير منها إلا إذا تجاهلنا معظم الميزات الأدبية النوعية في كلّ من الشكلين: فالملحمة، في النهاية، جنس شفوي، وشعري يعنى بالأعمال الشهيرة البارزة لأشخاص تاريخيين أو أسطوريين منهمكين في مغامرة جمعية أكثر منها فردية ، في حين لاينطبق أيّ من هذه الأشياء على الرواية.

وهي لاتنطبق بالتأكيد على روايات ديفو وريتشاردسون ؛ كما يحدث كثيراً فإن تعليقاتهما على الملحمة في بعض المناسبات توضح بعض الشيء الفوارق الاجتماعية والأدبية الموجودة بين هذين الجنسين، ولذا سوف نهتم بوجهات نظرهما حول هذا الموضوع بصورة مختصرة قبل التطرّق إلى مفهوم فيلدنغ عن التشابه مع الملحمة **epic analogy**، وطبيعة إسهام هذا التشابه في رواياته.

(١)

بغضّ النظر عن مقابلته المعروفة بين «المحاكمة العقلية الصائبة...لدى ڤيرجيل الخالد» و «الإبداع والخيال الأكثر خصباً وغزارة»[٢] لدى هوميروس، فإن موقف ديفو العام من الملحمة كان موقف تبخيس ولامبالاة. فقد كتب في The Review (١٧٠٥) [٣]: «من السهل أن أخبركم بنتائج الاضطرابات العامة، والخصومات الشخصية، والحزازات الحزبية، دون قراءة **ڤيرجيل**، أو **هوراس**، أو **هو ميروس**»، كما يقول في كرّاسه، **معاهدة فيلونيوس** (١٧١١)، إن حصار طروادة كله لم يكن إلا من أجل «استرداد عاهرة[٤]. وهذه النظرة إلى هيلين كانت شائعة في الحقيقة: لكن اختزال ديفو الصارم للقضية برّمتها إلى مجرد حكم أخلاقي بسيط يذكّرنا كيف كانت أولويّة الاعتبارات الأخلاقية بحيث تقوّض كثيراً من هيبة الأدب الكلاسيكي. ويمكن أن نورد مثالاً آخر على هذا النزوع إدانة ديفو «كتّاب اللاتين الماجنين **تيبوليوس**، **وبروبيرتيوس**، وغيرهما... الذين تمّ تسفيههم منذ أمد بعيد» [٥]، وكذلك نواجه أن «ليس هنالك بين الإغريق أي كاتب أخلاقي سوى **بلوتارك**» [٦].

وفي حين لم يستحسن ديفو هوميروس كأخلاقي، فإنه كان أكثر صراحة في شجبه وإدانته كمؤرخ. ذلك أن استمتاع ديفو بالأدب كانت قد أملته شهيته النهمة للحقائق والوقائع حصراً، بينما قيمة هوميروس بوصفه مستودعاً للحقيقة هي قيمة محدودة بالفعل، شأن التقليد الشفوي عموماً. ولقد عبر ديفو عن هذه الفكرة باكراً في مقدمة عمله **العاصفة** عام ١٧٠٤، ثم طوّرها إلى حد بعيد في عمله مقالة في الأدب، المنشور عام ١٧٢٦.

بالأدب يعني ديفو الكتابة. وأطروحته العامة هي أنّ فنّ الكتابة موهبة إلهية أعطيت من لدن موسى للإنسان ومكّنته من النجاة من ذاك الاستخدام الفاسد إلى أبعد حدّ والمنتشر للتقليد»، أي «للتاريخ الشفوي والبدائي للبشر والأشياء، والذي ينزع دوماً إلى قلب التاريخ إلى «حكاية خرافية ورومانس»، وإلى قلب «الأوغاد» إلى «أبطال»، و«الأبطال» إلى «آلهة». ولقد كان هوميروس من أبرز الآثمين في هذا المجال. فأعماله وثائق تاريخية لايمكن الاستعاضة عنها. فنحن ماكنا لنعرف شيئاً عن «حصار طروادة، لو لم ينشد هوميروس هذا الحصار» ؛ ولكن مع ذلك، ولسوء الحظ، فإننا «بالكاد نعرف إن كان هذا تاريخاً، أم حكاية خرافية دبّجها منشد للأغاني الشعبية بقصد جمع النقود» [٧].

وهذه العبارة الأخيرة هي ترجيع لحديث ديفو عن هوميروس، والذي ظهر في سياق مداخلة مسليّة جداً ضمن المناظرة لتي دارت حول اشتراك بوب غير المعْلَن مع كل من برووم وفنيتون في ترجمة **الأوذيسة**. ففي **Applepee's Journal**، حيث كانت الوقاحة المنفلتة من عقالها رائجة، جادل ديفو أن من السخف استثناء بوب من الهجوم، فكل الكتاب، بدءاً بهرميروس، ليسوا إلا منتحلين لأفكار غيرهم:

... لقد أكّد لي شخص من معارفي، أن ابن عمّنا هوميروس نفسه قد اقترف الانتحال أيضاً. ويجب أن تلاحظوا أن ابن عمّنا هوميروس كان منشداً للأغاني الشعبية في أثينا، وقد طاف في تلك المدينة، وفي غيرها من المناطق اليونانية، صادحاًبأغانيه الشعبية من باب إلى باب ؛ وبهذا المعنى فقط، كانت تلك الأغاني التي أنشدها من نظمه هو . لكن صديقي يقول إن هذا الهوميروس، مع

مرور الوقت، وحين نال بعض الصيت، -وربما ثروة تفوق ما يأمل به الشعراء،، أضحى خاملاً ولئيماً، وجلب كلاً من أندرونيكوس الاسبارطي، ود. س- ل، الفليسوف الأثيني، وكلاهما شاعر مجيد، لكنهما أقلّ شهرة منه، كي ينظما أناشيده ؛ولأنهما فقيران وجائعان، لم يكلّفاه إلا القليل من المال وهكذا، فإن الشاعر لم يأتِ بشيء من عنده أبداً، واقتصر على نشر وبيع الأغاني الشعبية باسمه هو، وكأنها له بالفعل ؛وبذلك، نال عليها اشتراكاتٍ ضخمة، وثمناً باهظاً. (٨)

وديفو ليس أول من رسم هذه الصورة لهرميروس ؛ فقد سبقه إليها كل من دوبيناك وبيرول في فرنسا، كما أنه ليس الأخير ؛ فقد عبّر بنتلي وهنري فليتون منذ أمد قريب تماما عن الفكرة ذاتها، ورأى كل هؤلاء أن القصائد الهومرية هي بمثابة مجموعات من الأناشيد التي نظمها شاعر بطولي ينشد القصائد في مديح الأبطال ومآثرهم (٩) ؛أما اعتبار هوميروس منتحلاً ومتاجراً بالنجاح الأدبي فيبدو أنه تهمه تمّ تلفيقها كي تلائم الجدال المحتدم في لحظة محددة. كما أن استراتيجية ديفو- التي تتمثل في إنزال كل القضايا الأدبية إلى مستوى معادلها التجاري- هي استراتيجية محسوبة تماماً ومقصودة لتقويض هيبة الملحمة والمنطلقات الكلاسيكية للثقافة الأغسطية وحسب، وإنما أيضاً لإنزال الأعمال الأدبية العظيمة إلى مستوى قانون حيّ غْراب ذاته والذي أنزلت إليه هذه الأعمال ديفو على نحو يرشح بالازدراء.

وثمة اعتراض آخر لدى ديفو على هوميروس -مشاركته في سذاجة عصره الوثيقة. ويقول ديفو في واحد من استنتاجاته في عمله **النظام السحري** (١٧٢٧) إن «الإغريق كانوا أشدّ المؤمنين بالخرافات بين عبدة الشيطان في العالم، وأسوأ من الفرس والكلدانيين»، وإن أدبهم الديني أفسدته «شعوذات الشيطان الجهنمية»، هذا الشيطان الذي «يغيّر اللحن برابسودي★ مرعب من الوثنية المعقّدة». (١٠) أما في عمله **تاريخ الأشباح وحقيقتها** (١٧٢٧)، فنرى إلى ديفو وهو يبحث في أقوال هوميروس وفيرجيل عن الأشباح، ويستنتج مزدرياً: «ياله من هراء ضد الذي نتعلمه، ويالهذا القدر العظيم منه هنا». (١١)

ومن المناسب أن نتوقف مع ديفو عند هذه الصيحة التي بالكاد تخفي ما فيها من نفاذ صبر تجاه الوثنية اللاعقلانية واللا أخلاقية لدى القدماء. فهوميروس هو مصدر بالغ القيمة للتوثيق التاريخي. ولكنه أنشد «حروب الإغريق... محوّلاً إياها من واقع إلى مجرد خيال..» (١٢)- وذلك بسبب اتّجاره المتأصل بالأغاني الشعبية من جهة، وبسبب مافي المدنيّة الإغريقية من خرافية راسخة من جهة أخرى- وياليت طروادة كان لديها صحفيّها الكفء حقاً!

(٢)

لا يتوقع أن يصدر عن مزاج ريتشاردسون المحترس ما أبداه ديفو بصورة طبيعية تماماً من تأكيد قاطع وجريء لرأيه الشخصي ؛ ولكن يمكن لنا أن نتبيّن في رواياته ورسائله، مع استثناءين بسيطين (١٣)، عداء

★ الراسودي. لحن موسيقي مُرتجل الطابع غير نظامي الشكل، وأحيانا جزء من قصيدة ملحمية صالح للإلقاء على مسمع من الجمهور دفعة واحدة، وكذلك، كلام أو أثر أدبي زاخر بالانفعال العاطفي..

ديفو ذاته تجاه الملحمة.

وكما يمكن لنا أن نتوقع، فقد استندت كراهية ريتشاردسون الشديدة إلى مافي هذا الجنس من ضروب السلوك والأخلاق. ونجد هجومه الأكثر صراحةفي رسالة إلى الليدي برادشي، التي كانت قد باشرت معه مراسلة حول العواقب السيئة للشعر الملحمي:

أنا معجب بما قُلْته عن الإلياذة العنيفة، المليئة بالقتال ولقد تجاسر باحثون، متسمون بحسن التمييز والحصافة، على التصريح برأيهم جهاراً، وضدّ تحيّز آلاف السنين في استحسان هذا العمل، وأنا مقتنع أن من الممكن لهوميروس أن يتداعى، على الأقل. وأخشى أن هذه القصيدة، بما فيها من سمو ورفعة، قد سبّبت أضراراً لا حدّلها عبر العصور المتعاقبة ؛ ذلك أن الروح الهمجية التي فعلت فعلها، منذ العصور الباكرة وحتى اليوم، والمحاربين الذين خربوا الأرض وجعلوها بركة دماء، على نحو أسوأ مما تفعل الأسود والنمور، يدينون لهذه القصيدة ولنسختها الإنيادة بالشيء الكثير (١٤).

بيد أن الأفكار فى هذا الهجوم ليست أفكاراً أصيلة. فقد كتب بوب أن الشيء «الأكثر فظاعة» لدى هوميروس هو «تلك الروح الوحشية التي تظهر بأجلى صورها في **الإلياذة**» (١٥). ومن الواضح أن عالم الملحمة الأخلاقي يمثّل قيماً غريبة ومكروهة لدى أعضاء المجتمع المحبّ للسلام، ذلك أن الحرب في الملحمة هي «شيء أساسي أكثر منها شيئاً مساعداً» (١٦). لكن ريتشاردسون يمضي شوطاً أبعد، وكلامه عن «الأضرار التي لاحدّ لها» والتي سببتها الإيادة هو كلام جديد تماماً، وسابق على اتهام بليك الأكثر عمومية والذي مفاده أن «... الكلاسيكيات★ ... هي التي تركت أوروبا فريسة للحروب» (١٧).

ولقد كان شغل ريتشاردسون الشاغل هو ذاك التقديس الخطير الذى تبديه الملحمة تجاه الموديلات الفاسدة من السلوك الفردي. ففي سرْ **تشارلز غراند يسون** نسمع الليدي شارلون وهي تردد وجهات نظره التي قدمها إلى الليدي برداشي حرفياً تقريباً، ولكنها تنتهي إلى توسيع التهمة:

.. رجال ونساء يحتالون على بعضهم البعض لكن ربما كان علينا، وإلى حد بعيد، أن نشكر القبيلة الشعرية على ما أضفته عليهم من سحر. إني أكرههم جميعاً. أليسوا مفعمين بأردأ الأهواء؟ ،وفيما يتعلق بالملاحم، ألم يكن الاسكندر، بسوئه، هذا القدر العظيم من السوء، ليبدو لهوميروس هكذا؟ وماهو العنف، أو القتل، أو النهب الذي لم يكن الشعراء سبباً له، بنشرهم الشرف الزائف، والمجد الزائف، والدين الزائف(١٨)؟

لقد كانت سُنّة الشرف الزائفة في الملحمة، شأنها في التراجيديا البطولية، أرستقراطية، مولعة بالقتال، ووثنية: وهي لذلك لم تكن مقبولة أبداً لدى ريتشاردسون الذي كرّس رواياته بصورة كبيرة لمهاجمة هذه الإيديولوجيا واستبدالها بأخرى مغايرة جذرياً يكون فيها الشرف باطنياً، روحانياً، ومتاحاً لكل من يبتغي سلوك المسلك الأخلاقي دون تمييز في الطبقة أو الجنس.

★ بالطبع، المقصود بالكلاسيكيات أدب الإغريق والرومان... وخاصة الملاحم.

والإيضاح الأكمل لهذا النمط من البطولة لدى ريتشاردسون هو في روايته **سِرْ تشارلز غرانديسون**، فهذه الرواية، كما قال في مقدمتها، كانت نتيجة إلحاح أصدقائه عليه أن «يقدّم للرأي العام شخصية وأفعال رجل ذي شرف حقيقي»: ولقد ثارت هذه كثيراً من الحلاف الاجتماعي الحاسم الذي افترقت عنده سنّة الشرف الجديدة عن القديمة – هنالك مثلاً قضية المبارزة. فمع أن غرانديسون مبارز بارع بالسيف، إلا أنه يعقد العزم على أن يكون خصماً لهذه البربرية لدرجة أنه يرفض التحدي. ويدافع ريتشاردسون في «**ملاحظة ختامية**» عن هذا السلوك بكل قواه. فنجده يكرر ما قالته هارنييت بيرون في معرض رفضها ومقاومتها للسنّة القديمة – الشرف، هذه الكلمة الشيطانية، القاتلة!... المعاكسة تماماً للواجب، والخير، والتقى، والدين[١٩]. متيراً إلى أن «فكرة الشرف هي فكرة منافية للعقل ومؤدية» ؛ ومؤكداً أنّ الدعوة إلى المبارزة ليست أقل من «دعوة مهذبة إلى القتل» يجب أن يرفضها كل مسيحي، «فالشجاعة الحقّة هي في الولاء المخلص لكل الواجبات ولو على حسابنا».

ونحن نجد في **غرانديسون**، كما في **باميلا وكلاريسا**، كثيراً ممايدعم وجهة النظر التي مفادها أن روايات ريتشاردسون هي ذروة حركة قديمة العهد في الدفاع المسيحي ودفاع الطبقة الوسطى ضد سحر الفضائل الوثنية والحربية وفتنتها. ولقد تساءل ستيل: «ما الذي يجعل الصلف الوثني، والجبن المسيحي في مخيلتنا؟»[٢٠] وقدّم ديفو جواباً جاء فيه: إن تجربة الشجاعة الحقيقية هي «أن نجرؤ على أن نكون أخياراً»[٢١]. أما ريتشاردسون فقد قدّم موديلات لهذه الجرأة: كما أن الصراع بين المثل الفاعلة **active** والانبساطية **extroverted** في العالم الهومري وبين طريقةريتشاردسون الخاصة في الحياة كان أكثر وضوحاً في مكوثه وتأمله الطويل في الضاحية والتي قال عنها للآنسة هاي مور: «في عالم كهذا، ومع قلب حنون، الطمأنينة هي البطولة»[٢٢].

ولعل نفور ريتشاردسون من الفضائل البطولية كان كافياً وحده لأن يسوقه إلى نبذ الملحمة كموديل أدبي ؛ ولكن هذا النبذ استند إلى أسس أخرى عديدة.

فمع النصف الأول من القرن الثامن عشر كان هنالك إدراك متزايد للتباينات الهائلة بين العالم المعاصر والعالم الهوميري. ولقد تمّ التعبيرعن هذا النزوع بصورة واضحة تماماً من قبل توماس بلاكويل، والذي قدّم في عمله بحث **في حياة هوميروس وأعماله** (١٧٣٥) إجابة غير مسبوقة في تفصيلها عن المسألة موضع الخلاف والمتعلقة بالسبب الذي يقف وراء عجز أي شاعر محدث عن بلوغ عظمة الإلياذة أو الأوديسة. وأطروحة بلاكويل الأساسية هي أن هوميروس تلقّى من بيئته الاجتماعية مزايا شعرية فريدة، وهي مزايا لم يكن من الممكن أن تتكرر في انجلترا القرن الثامن عشر ؛ فقد عاش هوميروس في مرحلة انتقالية من الهمجية إلى كسل المدينة التجارية المستقرة، وتمتّع بثقافة بطولية تملّكها بصورة طبيعية حين «أضفى العيش من النهب سمعة حسنة على الشجاعة والإقدام. كما أن جمهور هوميروس لم يكن من «قاطني مدينة مترفة عظيمة»، وإنما قوم بسطاء ومحاربون يبغون الإنصات إلى حكايات عن «بسالة أسلافهم»[٢٣].

وهنالك ثلاثة من التطبيقات التي أجراها بلاكويل انطلاقاً من هذا التعارض، وهي تطبيقات وثيقة الصلة بالفروق بين الملحمة والروايةعموماً، وكذلك بالشروط التي تستند إليها تجديدات ريتشاردسون الأدبية خصوصاً. كتب بلاكويل يقول: «كانت قصائد هوميروس تنظم كي تلقى، أو تنشد على مسمع من الجمهور ؛ لا لتقرأ في عزلة على انفراد، أو تدرس في كتاب». وثانياً، فإن «الإغريقي مفطور على... ألا

يحجب أياً من عواطفه». ولهذا السبب فإن بلاكويل يؤثرهم على معاصريه «الذين هم أكثر صقلاً وتهذيباً لكنهم يعانون من ازدواجية في« الشخصية» وأخيراً، وبما أن الملحمة تصوّر «ضروب السلوك الأكثر فطرية»، فإن هذا يعني ليس فقط أن على الكاتب المعاصر أن «يلقي جانباً طريقته المعتادة في الحياة» إذا ما أراد أن «يشعرن Poetize الانفعالات السامية الرفيعة»، بل وأيضاً أنّ على قارئ الملحمة أن يسقط نفسه على أشخاص وأوضاع من المحتمل أن يجدها غريبة وغير ممتعة. وهكذا، فإن بلاكويل، رغم كل حماسه لهرميروس لايمكنه إلا أن يستنتج أنّ المدافع عنه «رغم ماقد ينتابه من لوعة لصمت الموزيات★، إلا أنني أستحث سيادتك لأن تشاركني أمنية ألا تكون أبدا موضوعاً ملائماً لقصيدة هومرية» (٢٤).

ولا يقف بلاكويل عن هذا الحد، بل يمضي ليفسّر عدم شعبيةالملحمة لدى جمهور القرّاء في زمنه، الزمن الذي حظيت فيه الرواية بشعبية واسعة ويمكن لنا أن نحدس بعدم شعبية الملحمة من تلميح ريتشارسون إلى آرون هيل عام ١٧٤٤ أنه حين نشر عمله «**چيديون**... **قصيدة ملحمية**» «لم يكتب كلمة «ملحميّة» على الغلاف، لأن مئات ممن سيرون العنوان، لن يروا، في الوقت ذاته، تعريفه الرائع لهذه الكلمة» (٢٥). ولابد أن عدم شعبية الملحمة له صلة بما تقتضيه قراءتهما من جهد متواصل لإقصاء التوقعات العادية في الحياة اليومية المعاصرة – وهي ذات التوقعات التي تقيم عليها الرواية مأثرتها. وكان قد سبق لأديسون القول في **The Spectator** أن من الصعب عند قراءة هوميروس ألاّ تشعر أنك«تقرأ تاريخ جنس بشري آخر» (٢٦)؛ أما ڤرلتير، في عمله الباكر **مقالة في الشعر الملحمي** (١٧٢٧)، فقد عمل بصورة خاصة على المقابلة بين الطريقيتين المختلفتين اللتين قرئت بهما كل من إلياذة هوميروس وعمل مدام دي لافارييت **Zaide** من قبل معاصريه: «إنه لغريب جداً، وصحيح مع دلك، أن من بين معظم المتعلمين، وأشد المعجبين بالعصورالقديمة، من النادر أن يجد المرء شخصاً قرأ **الإلياذة** بتلك اللهفة والنشوة التي تشعر بها امرأة وهي تقرأ رواية **Zaide** (٢٧)»

فالنساء ممن يحسن الرواية **Zaide** لم يجدن صعوبة وحسب في التماهي مع شخصيات هوميروس،بل وصدمن أيضاً لتعامله مع جنسهن. فرجال الإغريق كما يخبرنا بلاكويل، ما كانوا يخجلون من «شهواتهم الجسدية» (٢٨) ؛ وكما يقول چيس ما، فإن «هويروس، من بين كل الشعراء القدماء، يستخدم الجنس بأقل ما يمكن من الشكليّات» (٢٩). وتشكّل هذه الفظاظة الشائنة سبباً آخر لعداء ريتشاردسون – ومن الملاحظ أن هجماته على الملحمة أثارتها مراسلة نسويّة، كما أنّ التعبير عنها جاء أساساً عبر شخصياته النسائية.ففي **سر تشارلز غرانديسون**، على سيل المثال، نجد أن هارييت بيرون نصيرة متحمسة للملحمة المسيحية وملحمة ميلتون، على عكس موقفها العدائي هوميروس، وهي تنّوه إلى مقالات أديسون في، **The Spectator** فضلاً عن إشارتها إلى «السيدديان الرائع»، من أجل أن تدعم موقفها ومن جهة أخرى، نجد أن هوميروس يحظى بأشد أنواع الدفاع أذىً – حين يمدحه ذكور متحذلقون من أمثال السيدوولدن، أو نساء مسترجلات، وقحات مثل الآنسة بارنا ڤيلت، التي تنقل عنها الآنسة وبتبرات إلى الآنسة سيليي، وبينرات تردد صدى صيحة ريتشاردسون الفرعة لى الليدي براودشي، «لقد فتنها أخيل، أخيل الهجمي» (٣٠). والأنكى من ذلك أن ريتشاردسون يقطرن لوڤليس في **كلاريسا** بريش الملحمة★★. فلوڤليس يبّرر معاملته لكلاريسا من خلال سابقة ڤيرجيلية، ونراه يسأل بلفورد «إن لم يكن أهلاً لغفران الآنسة هارلو، كماكان ڤيرچيل أهلاً لغفران الملكة ديوو؛ بل تصل به الوقاحةإلى حدّ التساؤل: لماذا لايكون

★ ربّات الفنون، كما سبقت الإشارة في هامش سابق.

★★ إشارة إلى التعذيب الذي كان سائداً في فترة من الفترات بالقطران والريش.

لوڤليس التقي، شأن إينياس التقي؟» مادام لم يمارس عليها «نصف الإذلال الذي مارسه إينياس على ملكة قرطاج»[٣١].

لقد عبّر مارتن شرلوك، وهو كاتب مقالات من أواخر القرن الثامن عشر، عن وجهة نظر جدّ شائعة حين كتب إن «محنة ريتشاردسون هي في كونه لم يعرف القدماء»[٣٢]. لكن العكس هو المحتمل أكثر، على الأقل بقدر ما يتعلق الأمر بأصالته الأدبية، ومما له دلالته أن ريتشاردسون أصبح في سنواته الأخيرة نصيراً متعصباً للمحدثين ضد القدماء. وهذا يتضح من الدور الذي لعبه في عمل يونغ **تكهنات حول الإنشاء الأصيل في رسالة إلى مؤلف سير تشارلز غرانديسون** (١٧٥٩)، حيث كان مسؤولاً، كما كشف إ. د. ملك كيلوب[٣٣]، عنزيادَة حدّة الهجوم العنيف الذي سنّه يونغ داعياً إلى تراتبية مناوئة للكلاسيكية في القيم الأدبية. ويشير مقطع شهير في **التكهنات**، وهو مقطع كتبه ريتشاردسون عملياً، إلى أنه كان مدركاً لمافي المناظرة من رهان شخصي:

وفي النهاية، ليسعن زيادة أية ميزة في كونهم أصليين: إذ لم يكن بمقدورهم أن يقلّدوا أحداً. أما الكتاب المحدثون فلديهم هذا الخيار ،ولذا فإنهم يستحقون هذه الميزة، فهم يمكنهم أن يحلقوا في أمداء الحرية، أو يرفلوا في القيود الناعمة للمحاكاة السهلة ؛ والمحاكاة لها أسبابها العديدة لمعقولة الملحة، شأن المتعة التي سعى خلفها هرقل. فهرقل اختار أن يكون بطلاً، ولذا أصبح خالداً[٣٤].

واضح وصريح هو المقصد البعيد لريتشاردسون فهو يريد القول أنه أصيل، لا رغماً عنه. مثل هوميروس، وإنما بنبذه المتعمّد للموديلات القديمة بالطبع، فإن هرقل الأدبي الجديد كان شجاعاً بعد أن حدث ما حدث، ذلك أننا لا نملك أي دليل على اهتمامه الجدي بالموديلات الكلاسيكية إلا بعد كتابة **كلاريسا** لكن علينا أن نشارك ريتشاردسون دعواه. فالأصالة التي خلّدته، كانت مرتبطة، عفواً أم قصداً، يتجاهله للموديلات الأدبية السائدة وفي مصلحة فهمه الحيوي الخاص للحياة، وفي مصلحة الطرائق غير المعهودة ولكن الملائمة على نحو خاص والتي مكّنته من التعبير عن هذه الحياة بصورة طبيعية ومباشرة.

(٣)

بخلاف ديفو وريتشاردسون، كان فيلدنغ منغمساً في التقليد الكلاسيكي أي أنه بأي حال من الأحوال مدافعاً عن القواعد مستعبَداً لها، إلا أنه أحسّ. بقوة أن الفوضى المتناميةفي الذوق الأدبي تستدعي إجراءات جذرية وعلى سبيل المثال، فقد اقترح في **The Covent Garden Journal** أن «لا يقبل أي مؤلّف في صفوف النقاد. مالم يكن قد قرأ، وفهم، أرسطو، وهوراس، ولونجينوس، بلغتهم الأصلية»[٣٥].كما أحس بضرورة مثل هذه الكفاءات من أجل الحفاظ على عالم القصّة الجديد فى مواجهة ما وصفته جورج إليوت ذات مرة وعلى نحو بليغ بـ «تطفلات البلاهة الخرقاء المحضة» ؛ وقد أشار في **توم جونز** إلى أن «قسطاً وافراً من التعلّم» هو شرط أساسي بالنسبة لأولئك الراغبين في كتابة «تواريخ»★

★ سبقت لنا الإشارة إلى أن كلمة الإنجليزية history تحمل معنى التاريخ ومعنى القصة والحكاية أيضاً.

مثل هذه[٣٦]» وهو يقصد دون شك، أن يشتمل هذا التعليم على معرفة اللاتينية واليونانية.

وهكذا فإن الجهود التي بذلها فيلدنغ في عمله الروائي الأول، **جوزيف أندروز**(١٧٤٢)، بكل قوة كي يبرر مشروعه لنفسه ولأنداده من خلال وضع هذا العمل ضمن خط التقليد النقدي، تنسجم تماماًمع نظرتة العامة،. وليس ثمة مجال كبيرة للتساؤل حول الاتجاه الذي لابد أن يتخذه مثل هذا التبرير. فقد افترض كثير من كتّاب القصة السابقين ونقّادها، وخاصة الرومانسيات الفرنسية في القرن السابع عشر، أنّ أي محاكاةسردية للحياة البشرية لابدّ أن تتمثّل وتستوعب قدر الإمكان قواعد الملحمة التي وصفها أرسطو وشارحوه الذين لايحصرهم عدّ ؛ ولقد أنطلق فيلدنغ– وبصورة مستقلةتماماً– من وحهة النظر ذاتها.[٣٧]

وهاهو يبدأ مقدمة روايته بإشارة لايعوزها الحماس الوطني إلى أن «القارئ الإنجليزي وحده قد تكون لديه فكرة مغايرة عن الرومانس أخذها من مؤلّف هذه المجلدات القليلة... ولعله من المناسب تقديم بضع كلمات عن هذا النوع من الكتابة، التي لا أذكر أنني رأيت أية محاولة للكتابة فيه بلغتنا». ومن ثم يتابع:

تُقْسَم الملحمة، فضلاً عن الدراما، إلى تراچيديا وكوميديا، ولقد قدّم لنا هوميروس، أبو هذين النوعين من الشعر، نموذجاً عن كل منهما، ومع أن نموذج النوع الأخير– الكوميدي– مفقود تماماً ؛ كما يخبرنا أرسطو، إلا أن له مع الكوميديا الصلة ذاتها التي للإلياذة مع التراچيديا...

وأكثر من ذلك، وسواء كان هذا الشعر تراچيدياً أم كوميدياً، فإنني لن أتورع عن القول إن الأمر هو ذاته في الشعر كما في النثر ؛ ذلك أنه يقتضي ما يضعه الناقد في قائمة تشتمل على أجزاء كلّ واحد هو القصيدة الملحمية، أعني الوزن أو البحر ؛ وهكذا فإن أي نوع من الكتابة حين يشتمل على عناصره الأخرى كلها، مثل الحكاية الخرافية، والفعل، والشخصيات،والعواطف، والبيان، ويكون خالياً من الوزن وحده ، فإنه يبدو من المعقول، في اعتقادي، أن نصنّفه ضمن الملحمة ؛ وذلك، على الأقل، لأن مامن ناقد فكّر في أنه من الملائم أن نصنّفه ضمن أي صنف آخر، أو أن نفرد له اسماً خاصاً به.

باهت هونقاش فيلدنغ هنا والذي يحاول من خلاله «ردّ» روايته إلى الجنس الملحمي: ولاشك أنّ في **جوزيف أندروز** خمسة عناصر من أصل ستة، يمكن تصنيفها ضمن ما أطلق عليه أرسطو اسم الملحمة ولكن يصبح من المستحيل آنئذٍ أن نتصور أي سرد مهما يكن، خالياً من «الحكاية الخرافية، والفعل، والشخصيات، والعواطف، والبيان».

ولاشك أن امتلاك هذه العناصر الخمسة لايفيد في أي شيء من أجل تبيان الفارق الذي يحاول فيلدنغ إقامته بين الملحمة النثرية والرومانسيات الفرسية:

وهكذا، فإن «**تليماكوس**»، لرئيس أساقفة كامبري، تبدو لي من النوع الملحمي، شأنها شأن **أوذيسة** هوميروس وبالفعل، فإن من الأصحّ أن نطلق عليهما اسماً يشتركان به مع تلك الأنواع التي لاتختلف عنهما إلا في شيء واحد، فذلك أفضل من خلطها مع تلك التي لا تشبهها في أي شيء، كتلك الأعمال الضخمة، التي شاعت تسميتها بالرومانسيات، مثل كليليا، كليوباترا، أستري،كازاندرا،الغراند سيروس، وغيرها مما لا يعدّو لايحصى، والتي لا تشتمل فيماأعتقد، إلا على القليل جداً من الفائدة أو المتعة.

ولا بد أن نلاحظ أن تمييز فيلدنغ بين «**تليماك**» لفينيلون، والرومانسيات البطولية الفرنسية يستند كلياً إلى إدخال عامل جديد ، «الفائدة أو المتعة»، وهو عامل يخضع لأحكام قيمية شحصية، ومن العسير أن ينسجم مع أية ترسيمة تحليلية عامة. ولذا، ليس مدهشاً أن فيلدنغ حين يميّز «ملحمته الكوميدية المنثورة» عن الملحمة الرصينة ونظرياتها النثرية لايستخدم هذا المعيار على الإطلاق ؛ وإما يطبّق بدلاً منه ذلك التمييز الأرسطي بين الطرز الرصينة والكوميدية بطريقة تضع كل الرومانسيات الفرنسية في صنف واحد عملياً مع **الأوذيسة وتليماك**:

إن الرومانس الكوميدي هو الآن قصيدة ملحمية كوميدية ؛ ويختلف عن الكوميديا،كما تختلف الملحمة الرصنية عن التراجيديا: فالفعل فيه أكثر امتداداً وشمولاً، ويضم دائرة أوسع من الأحداث، كما يُدخل تشكيلة أكبر من الشخصيات كما أنه يختلف عن الرومانس الرصين في حكايته الخرافية وفَعله، فهما في الرومانس الرصين وقوران مهيبان، أما في الرومانس الكوميدي فهما مرحان ساخران ؛ وكذلك فإنه يختلف في شخصياته،حيث يقدّماً شخاصاً ذوي سلوكات.. وضيعة، في حين يصور الرومانس الوقور أرقى السلوكات، وأخيراً فإن الرومانس الكوميدي يختلف في عواطفه وبيانه، حيث المضحك والساخر بدلاً من الرفيع والجليل.

هكذا يكتمل عرض فيلدنغ النقدي للتشابه مع الملحمة **epic analogy** في مقدمة روايته **جوزيف أندروز**. ومن الواضح أن قوة هذا الجدال كلها تستند إلى كلمة كوميدي، أما في باقي المقدمة، والدي يشكّل حوالي خمسة أسداسها، فنجد أن فيلدنغ منهمك في تطوير أفكاره بخصوص «المضحك» وهذا يترافق حتماً مع تهشيم التشابه مع الملحمة ؛ فمحاولات فيلدنغ وضع روايته ضمن خط التقليد الكلاسيكي لا تجد ما يدعها سواء بإيجاد معادل أدبي أو سابقة نظرية، مادامت ملحمة هوميروس الكوميدية **Margites** قد ضاعت، ولم تنل الملحمة الكوميدية من أرسطو في فنّ الشعر سوى نوع من التجديد المجرّد.

وقبل النظرفي المفاعيل العملية التي تركها التشابه مع الملحمة على الرواية، لعل من الواجب الإشارة إلى أن ما قدّمناه أعلاه يشكّل كل ما قاله فيلدنغ تقريباً عن الملحمة الكوميدية المنثورة. وروايته جوزيف أندروز مكتوبة على نحو متعجّل وبمقاصد مختلطة نوعاً ما. فهي تبدأ كمحاكاة ساخرة لرواية ريتشاردسون باميلا ومن ثم تتواصل بروح سيرڤانتس ؛ ولعل هذا يوحي بأننا يجب ألا نضفي أهمية كبيرة على مقدمته، والتي لا تشير في الحقيقة إلى وجود نظرية مكتملة في القصّ وإنما هي، وكما يقول فيلدنغ. نفسه، «بعض اللمحات المقتضبة جداً» وصيغة «الملحمة الكوميدية المنثورة» ليست سوى لمحة من تلك اللمحات؛ ومع أن فيلدنغ أشار إلى هذه الصيغة على نحو مختصر في تقديمه لعمل أخته سارة **ديڤيد سيمبل** (١٧٤٤) وأطلق على روايته **توم جونز**) (١٧٤٩) اسم «قصيدة نثرية، تاريخية، بطولية»، ووصفها بأنها عيّنة من «الكتابة الملحمية الكوميدية النثرية»، ★ إلا أنه يطور صيعه القديمة أويعدّلها في كتاباته اللاحقة، إنه يكاد لا يلقي

★ الكتاب IV، الفصل I؛ والكتاب، VI الفصل.I وبالمناسبة، فإن من الشائق أن نلاحظ أن هذه الإشارات صدرت عن فيلدنغ في البداية ؛ أما بعد الكتب الستة الأولى من روايته توم حونز، وكما يشيرو. ل. كروس(تاريخ هنري فيلدنغ II، ص١٧٩ ، فإن فيلدنغ ينتقل إلى منهج درامي بصورة أكثر اكتمالاً. ونجد دليلاً آخر على أن فيلدنغ لم يأخد التشابه مع الملحمة على نحو حدي بما يكفي لسبر القضايا النقدية بكل مافي الكلمة من معنى، في حقيقة أنه لم يحسب أيٍ حساب سواء لتحديد أرسطو شكل الأدب الذي يصور البشر «كما هم في الحياة الواقعية» (من الشعر، الفصل الثاني)، والذي يفترض أنه المصنف الذي تقع ضمنه إميليا في النهاية، أو للمناظرة المعاصرة حول ما إداكانت «الملحمة المنثورة»، ليست تناقضا لفظيا (انظر هـ. ت سويدنبرغ ، نظرية الملحمة في انجلترا، ١٦٥٠ – ١٨٠٠ (بيركلي ولوس أنجلوس، ١٩٤٤)، ص، ١٥٥، ١٥٨، -١٥٩) [إيان واط].

إليها بالاً.

(٤)

لقد رغب فيلدنغ في تقديم تنويع كوميدي على الملحمة وهدا ماحرمه من محاكاة اثنين على الأقل من العناصر المكّونه للملحمة –الشخصيات والعواطف ؛ فمن الواضح أنه لا مكان في چوزيف أندروز أو في توم جونز للأشخاص البطوليين أو للأفكار السامية وذلك رغم تمكّن فيلدنغ من تكييف بعض أوجه الحبكة الملحمية مع مقصده ومن استخدام البيان الملحمي في شكل هزلي ساخر **burlesque**.

ويبقى صحيحاً، حتى فيما مايتعلق بالحبكة، أن الاختلافات كانت أبرز وأكثر من التماثلات: ذلك أنه من الصعب أن نتيح للشخصيات الكوميدية اجتراح الأفعال البطولية، كما أن فيلدنغ كان مضطراً لابتكار قصصه، في حين تستند الحبكات الملحمية إلي التاريخ والأسطورة. ولذا، فإن أقصى ما أمكنه القيام به هو الاحتفاظ ببعض السمات العامة الأخرى في الحبكة الملحمية في حين قام بتبديل المحتوى. ولعل المثال الأفضل بهدا الصدد هو روايته **توم جونز**، التي يتمتع فعلها action بخاصية ملحمية بمعنى أنه يقدّم بانوراما شاملة عن المجتمع ككل، بخلاف لوحة ريتشاردسون التفصيلية عن جماعة احتماعية بالغة الصغر.

ولكن مع أن ضخامة **توم جونز** وتنوّع بنائها يتلاءمان بصورة جيدة جداً مع المعنى الذي تتضمنه كلمة «ملحمة» اليوم، فإن القضية في النهاية، وبالأساس، هي قضية مقياس، ولا يمكن أخذها كدليل على أية مديونية نوعية يتحملها فيلدنغ تجاه النمط الملحمي الأصلي **epic prototype** ولكن تبقى هنالك طريقتان محددتان على الأقل نقل فيلدنغ من خلالهما ملامح مميزة للحبكة الملحمية إلى سياق كوميدي: الطريقة الأولى هي استخدامه الإدهاش والثانية هي إدخاله المعارك البطولية الساحرة أو الهزلية **mock - heroic battles**.

من المتفق عليه عموماً في النظرية الكلاسيكية الجديدة أن الفعل الملحمي يتميز بعنصرين هما المُحتَمل**verisimilitude** والأعجوبي **marvelous**: ولقدا استنفدت الطرائق التي يقترن من خلالها هذان الرفيقان اللدودان اقتراناً طيباً كل براعة نقّاد عصر النهضة، فضلاً عن الجدالات اللاحقة السفسطائية بعض الشيء والتي قدمها العديد من كتّاب الرومانس الفرنسيين، ولقد قارب فيلدنغ هذه الإشكالية في الفصل التهميدي للكتاب الثامن من روايتة **توم جونز**. ففي البداية راح يبرر ما نجده لدى هوميروس من إبيزودات غير معقولة انطلاقاً من أنه «كتب للوثنيين الذين كانت الحكايات الخرافية الشعرية بالنسبة لهم من بنود الإيمان» ؛ ومع ذلك، فإن فيلدنغ لم يستطع أن يحجم عن تمني لوأن هوميروس كان قد عرف واتّبع قاعدة هوراس القاضية بعدم إدخال الخوارق إلا «بأقل قدر ممكن» وعلى أية حال، فإن فيلدنغ ليسترسل مبيّناً أن كتّاب الملاحم والمؤرخين الحقيقيين يمكنهم إدخال أحداث غير محتملة علي نحو معقول أكثر بكثير من الروائيين، وذلك أنهم يسجّلون «الإجراءات الشهيرة» المعروفة مسبقاً، في حين يعنى الروائيون «بشخصية خصوصية... ليس لها أي صيت، أودليل بيّن يدل عليها،. ولا نمتلك عنها أية وثائق تؤازر أو تدعم ما نقوله» واستنتج فيلدنغ أن من «اللائق» بالروائي «عدم البقاء في حدود الممكن وحده، بل والمحتمل أيضاً».

وإذاً، فإن فيلدنغ يلحّ على المحتَمل بالنسبة للجنس الجديد، وبصورة أشدّ مما هو شائع في الملحمة أو الرومانس. ولكنه يخفّف من إلحاحه هذا بإقراره أن «لين الجانب تجاه شكيّة Scepticism القارئ» يجب أن لايصل إلى حدّ تكون عنده الشخصيات أو الأحداث الوحيدة المتاحة هي شخصيات أو أحداث «مبتذلة، شائعة، أو سوقية ؛ مثلما يحدث في أي شارع، أو كل بيت، أو التي يمكن أن نقرأها في الصحف» ذلك أن «فن الشعر العظيم هو أن نخلط الحقيقة بالخيال سعياً وراء الربط بين المعقول والمدهش».

أما ما يعنيه فيلدنغ بـ «المدهش» فيتضح من السياق: فهو يشير بالدرجة الأولى إلى سلسلة من المصادفات يلتقي **توم جونز** من خلالها وعلى التوالي بالشحاذ الذي لقي محفظة صوفيا، والمهرج الذي رأى صوفيا في الطريق، ومن ثم مع الشخص الذي كان دليلها وشاركها شوطاً من المسير؛ كما يشير بصورة أعمّ إلى الطريق التي يتقاطع فيها دربا البطلين في رحلتهما إلى لندن دون أن يلتقيا أبداً. ولقد أضفى فيلدنغ قيمة كبيرة على مثل التحاياثات الأشياء لأنها تمكّن من حبك السرد كله في بناء شكلي بالغ الإحكام والإمتاع ولكن رغم أنّ هذه التحاياثات المتعاكسة **apposite juxtapositions** للأشخاص والأحداث لاتنتهك المحتمل على نحو واضح كما في الخوارق الشائعة لدى هوميروس وفيرجيل، يبقى واضحاً دون شك أنها تعرّض للشبهة والحطر مافي السرد من سيماء الصدق الحرفي بإحالتها إلى السياقات الأدبية المفتعلة أكثر مما تحيل إلى سيرورات الحياة العادية. وهكذا، وبقدر ما تكون الرواية هي المعنية، حتى تنازلات فيلدنغ غير الصريحة تماماً الأعجوبي تنزع إلى إثبات واقعية الورطة التي يقع فيها الكاتب الحديث الراغب بكتابة الملحمة، ولقد أوضح بلاكويل هذه الورطة حين قال: «إن اللاأعجوبي والمدهش هو عصب النوع الملحمي: ولكن ماهي الأشياء العجائبية التي تحدث في حالة بالغة التنظيم؟ إنه لمن الصعب أن يكون هنالك ما يدهشنا»[٣٨].

إن المعارك البطولية الساخرة والهزلية– محاكاة فيلدنغ الأوضح للموديل الملحمي– سواء لأنّ الأحداث ذاتها بعيدة الاحتمال أصلاً– كما هو الحال، مثلاً، في المعركة بين جوزيف أندروز ومجموعة من كلاب الصيد التي تلاحق بارسون آدامز[٣٩]– أولأنها تُسْرَد على نحو يصرف انتباهنا عن الأحداث ذاتهاإلى طريقة معالجة فيلدنغ لها وما تنطوي عليه من توازيات مع الملحمة. وهذا هو الحال عملياً في الإبيزود السابق من **جوزيف اندروز**، وهو أكثر وضوحاً في المعركة الشهيرة التي تخوضها مول سيغريم في فناء الكنيسة في رواية **توم جونز**[٤٠]. أما مشهد رعاع القرية وهم يغتصبون امرأة حبلى بعد الصلاة في الكنيسة فيمكن أن نقول عنه أي شيء إلا أن يكون مسلياً، وطريقة فيلدنغ وحدها، أعني «أسلوبه الهومري» وهي التي تمكّنه من الحفاظ على النبرة الكوميدية. ومن المؤكد أننا ماكنا لنتقبّل هذه الإبيزودات وغيرها لو أن فيلدنغ وجّه أنظارنا بصورة كاملة إلى أفعال ومشاعر المشاركين فيها ؛ بل ومن الممكن أن نشك أن مشهد مول سيغريم،على الأقل، والصادر عن رجل إنساني جداً مثل فيلدنغ، يقدم مبرراً لاعتراضات ريتشاردسون على مافي الملحمة من تأثير حربي وقتالي.

ويدل أسلوب فيلدنغ الهومري هذا على موقف ملتبس بعض الشيء تجاه الموديل الملحمي، فمن المبرر بالتأكيد، وبغضّ النظر عن المقدمة، أن نعتبر **جوزيف أندروز** بمثابة محاكاة ساخرة **Parody** للإجراءات الملحمية أكثر منها أساساً للجنس الجديد: وحتى لو أخذنا المقدمة بالحسبان، فإن رواية فيلدنغ تعكس موقف عصره الملتبس. هذا العصر الذي يكشف إلحاحه الأدبي المميّز على السخرية من الأعمال البطولية كم كان

الابتعاد عن عالم الملحمة حائزاً على الإعجاب.

وأسباب هذا التجاذب الوجداني **ambivalence** هي، في الحقيقة، واضحة في مقدمة **جوزيف أندروز**، حيث يعترف فيلدنغ ضمناً أن المحاكاة المباشرة للملحمة كانت في تعارض مع محاكاة «الطبيعة» وذلك حين يعلن أنه «رغم محاكاته الساخرة أو الهزلية، في بيانه، بغية «تسلية القارئ الكلاسيكي» بصورة رئيسية، إلا أنه «استبعد هذه المحاكاة على نحو دقيق» من عواطفه وشخصياته شحصياته لأن همّه الأكبر كان الاقتصار بكل ما في الكلمة من معنى «على الطبيعة، التي من خلال محاكاتها وحدها سوف تنبع كل المتعة التي نستطيع.. توصيلها إلى القارئ المرهف». والمشكلة في مثل هذا الموقف المزدوج هي، بالطبع، أن مامن مكوّن بمفرده من مكوّنات العمل الأدبي يمكن النظر إليه ككيان مستقل، الأمر الذي يعرفه جيداً أرسطي صالح مثل فيلدنغ. وهو في **توم جونز**، مثلاً يجادل أن «السرد الأفضل للحقيقة الواقعية الواضحة لابدأن يستبّد بكل قارئ، دون تشابيه كثيرة، ونعوت، وغيرها من ضروب الزخرف الشعري» ؛ لكنه يتابع ليخبرنا أن تقديم البطلة يقتضي«أقصى مالدينا من إجلال، ورقيّ في الأسلوب، وكل ماهو ملائم لاستثارة المهابة والوقار لدى قارئنا»[٤١]، ومن ثم يتبع ذلك بفصل عنوانه «إشارة مقتضبة إلى ما يمكن أن نفعله على نحو راقٍ رفيع، ووصف للآنسة صوفيا ويسترن» ،ويبدأ هذا الفصل بالقول: «فلتخمد كل الأنسام الفظّة وليُقيّد حاكم الرياح الوثني بسلاسل من حديد الأطراف العنيفة لبورياس★ الصاخب» ومن الواضح دون شك أن فيلدنغ دفع ثمنا باهظاً لقاء «زخرفه الشعري»: فصوفيا لاتبرأ أبداً من مثل هذا التمهيد المفرط فيتكلّفه،أو أنها لا تتمكّن على الأقل من إخراج نفسها من هذا الموقف المضحك الذي وضعت فيه.

وكذلك نجد هبوطاً مشابهاً في درجة اقتناع القارئ بصدق الشخصية أو الفعل كلما قوطعت النبرة السردية المعتادة لدى فيلدنغ بالوسائل الأسلوبية الملحمية، الأمر الذي يؤكد أن أعراف الواقعية الشكلية تشكّل كلاً لايتجزأ، والعرف اللساني ليس إلا واحداً مكّملاً ؛ أو، كما قال أحد معاصري فيلدنغ، وهو اللورد مونبودو، فإن تخلّي فيلدنغ عن أسلوبه «البسيط والمألوف» قد أضرّ «بمعقولية سرده التي يجب الاهتمام بها على نحو دقيق في كل... محاكاة للحياة وضروب السلوك الواقعية».[٤٢]

(٥)

رواية فيلدنغ الأخيرة، **إميليا** (١٧٥١) وهي رواية رصينة تماماً سواء في مقصدها الأخلاقي أو في طريقة سردها ؛ كما أن إخلاصها للموديل الملحمي هو إخلاص من نوع مغاير تماماً. وليس ثّمة إشارة إلى صيغة الملحمة الكوميدية المنثورة، كما تمّ التخلي عن كل من الأحداث البطولية الهزلية والبيان الملحمي، وبدلاً منهما، كما أوضح فيلدنغ نفسه في، **The Covent Garden Journal** كانت «إينادة ڤيرجيل هي الموديل الأرقى، الذي استفاد منه بهذا الصدد»[٤٣]. ومن هنا نجد في هذه الرواية أن بوث هو جندي مصروف من الخدمة أيضاً، وأن الإبيزود في سجن نيوغايت مع الآنسة ماتيوز يشير إلى غراميات «إينياس

★بورياس: إله الشمال،أو ريح الشمال في الميثولوجيا الإغريقية.

وديدو» في الكهف، فصلاً عن بعض التوازيات البسيطة الأخرى والتي أشار إليها چورج شربرن(٤٤)

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التشابه ليس إلا نوعاً من المجاز أو الاستعارة السردية التي تسعف خيال الكاتب في إيجاد نموذج لرؤيته الخاصة للحياة دون أن ينتقص مما في الرواية من سيماء الصدق الحرفي بأي حال من الأحوال: والقارئ ليس بحاجة لمعرفة أي شيء عن هذا التشابه كي يعجب برواية **إميليا**، بعكس ما كان عليه الحال بالنسبة للمقاطع الهزلية في روايات فيلدنغ الباكرة. ومن الممكن، لهذه الأسباب، أن نعتبر **إميليا** أول عمل يكون فيه تأثير الملحمة على فيلدنغ تأثيراً مثمراً تماماً ؛ ومن المؤكد أن فيلدنغ في هذا المجال بالضبط كان سلفاً حقيقياً لمن لحقوه. وعندما يكتب ت. س. إليوت، بتلك المغالاة المفاجئة التي تبدو إلزامية عند بحث العلاقة بين الرواية والملحمة، إن استخدام چيمس جويس للمعادل الملحمي في روايته **يوليسيس** «له أهمية الكشف العلمي»(٤٥)، ويزعم أن «مامن أحد قبله بنى روايته على مثل هذا الأساس» فإنه يغمط فيلدنغ حقّه بالتأكيد، ذلك أن فيلدنغ طبقّ فكرة مماثلة مع أن هذا التطبيق كان جزئياً دون شك

بعد **إميليا**، واصل فيلدنغ ابتعاده عن نظرته الأدبية القديمة. وراح يرى إلى القصور في وجهات نظره الباكرة في التكلّف والتصنع باعتباره المصدرالوحيد للمضحك، وبالتالي للكوميدي،. فلودفعته نظرته الأخلاقية التى تزداد رصانة إلى أن يجد الكثيرمما يؤسف له لدى اثنين من كتّابه المفضلين، أريستوفان ورابليه(٤٦). كما تغيّر، في الوقت ذاته، موقفه من الملحمة، وبلغ هذاالتغير ذروته في المقدمة التي كتبها لعمله **يوميات رحلة إلى ليبسون**.

لكن الأوذيسة، وتليماكوس، وكل الأعمال من هذا النوع، قياساً بأدب الرحلات، هي في الحقيقة مثل الرومانس قياساً بالتاريخ الحقيقي، فالأول ليس سوى تحريف وتصحيف للثاني. ولست أزعم أنه كان لدى هوميروس، وهزيود، وغيرهم من الشعراء القدماء أو الميثولوچيين، أي تصميم مسبق أو خطة لتحريف وإفساد وثائق العصور القديمة ؛ لكنهم أثروا عليها بالتأكيد ؛ ومن جهتي لابد أن أعترف أن حبي وإجلالي لهوميروس كان سيزداد لو أنه كان قدكتب تاريخاً حقيقياً لعصرة في نثر متواضع، بدلاً من تلك القصائد الرفيعة التي تقتصر على جمع مديح كل العصور ؛ ذلك أنني، رغم قراءتي لهذه القصائد بإعجاب واندهاش زائدين، ما أزال أقر أن هيرودوت وثوكيديدس، ،واكسينوفون بقدر أكبر من المتعة والرضا.

لكن هذا القول ينبغي أن يؤخذ في سياقه. فمن الواضح أن الأوذيسة ليست موديلاً مُرْضياً بالمقارنة مع رحلة القرن الثامن عشر إلى ليسبون. كما أن الجمع بين تليماك والأوذيسة باعتبارهما عملين رومانسيين يمثّل موقفاً معاكساً تماماً لذاك الذي اتخذه فيلدنغ في **چوزيف أندروز**. ومن جهة أخرى،فإن وضع كل من **الأوذيسة وتليماك** في مواجهة «التاريخ الحقيقي» يتجاوز ما يقتضيه الإيضاح التمهيدي لنمط الكتابة الذي اعتزم فيلدنغ أن يأخذ به، وموقفه يقترب من موقف ديفو حين يتحدث عن الطريقة التي أفسد بها هوميروس وغيره من «الشعراء الأصليين» الحقيقة التاريخية. ومن الشائق حقاً أن نعرف السبب الذي يقدمه فيلدنغ لفعلهم هذا:«لقد وجدوا أن حدود الطبيعة ضيقة قياساً بفخامة عبقريتهم، العبقرية التي لم يجدوا فسحة لممارستها دون تضخيم الوقائع من خلال الخيال: خاصة في زمن كانت فيه سلوكيات البشر أبسط بكثير من أن تغذي ذلك التنوع الذي قدموه دون جدوى لصفوة الكتّاب التافهين».

وهكذا، فإن فيلدنغ نظر إلى مجتمعه باعتباره يوفّر من التشويق والتنوع ما يكفي لقيام جنس أدبي مكرّس خصيصاً لإقحام القارئ في تفحّص محكم «للطبيعة» و« ضروب السلوك» الحديثة أكثر دقة من كل المحاولات التي جرت في السابق: ولقد اتخذ تطور فيلدنغ الأدبي هذه الوجهة دون شك. فروايته **إميليا**، كماكان يقول، هي أكثر قرباً من كل أعماله الأخرى إلى دراسة ريتشاردسون الدقيقة للحياة المنزلية، ومع أن فيلدنغ لم يعش بما يكفي لأن يجسّد وجهته الجديدة في رواية أخرى،إلا أنه كان قد استوعب دون شك حقيقة أن تطبيقاته القديمة للتشابه مع الملحمة هي السبب في افتراقاته الواضحة تماماً عن الدور الملائم للمؤرخ الأمين لحياة عصره — وهذا الفهم، بالمناسبة، متضمَّن في دفاعه الساخر عن البيان الملحمي في **توم جونز** التي يقدّم لها باعتبارها «قد تكون مغايرة لأعمال المؤرخين [المحدثين] دون أن يشكل ذلك أي خطر عليها»(٤٧).

لكن يجب ألاّ نبالغ في مدى التأثير الذي مارسه التشابه مع الملحمة على روايات فيلدنغ الأولى. فقد سمّى فيلدنغ روايته توم جونز «تاريخاً»، وعادة ما وصف دوره بأنه دور المؤرخ أو كاتب السيرة الذي تتمثل وظيفته في تقديم عرض أدبي لحياة عصره. ورغم أن مفهوم فيلدنغ لهذا الدور كان مختلفاً عن مفهوم ديفو وريتشاردسون، إلا أن الاختلاف مرتبط أساساً بالتأثير العام الذي مارسه التقليد الكلاسيكي مع كل جانب من جوانب عمله، وليس بمحاولته محاكاة الملحمة. فرواية **توم جونز** تدين للدراما بأكثر مما تدين للملحمة و بصورة نوعية: حيث اهتمّ فيلدنغ بالدراما في المقام الأول،في حين أعطى للملحمة المكان الثاني، ولم يكن هذا بسبب مرجعه النقدي الأساسي **فن الشعر** لأرسطو، بقدرما كان السبب أن فيلدنغ نفسه عمل مؤلّفاً درامياً لأكثر من عقد قبل أن يحاول كتابة القصة ومن المؤكد أن التماسك الملحوظ في **توم جونز** لايدين إلا بالقليل لمثال هوميروس أو ڤيرچيل، وأكثر من ذلك بقليل إلى توكيد أرسطو أنّ «الحكاية في الملحمة، كما في التراچيديا، يجب أن تبنى على مبادئ درامية»(٤٨). ومن الواضح تماماً أن هذا التماسك هو نتاج خبرة فيلدنغ ككاتب درامي متمرس. ومن المحتمل أيضاً، بالمناسبة، أن تكون بعض السمات الأخرى في رواياته، مثل المصادفات المدهشة الغريبة التي تنتقص إلى حدما من الصدق، هي أيضاً موروثة من الدراما أكثر مما هي موروثة من الملحمة؛ وحتى العناصر الهزلية أو البطولية الساخرة كانت قد ظهرت قبل وقت طويل في عدد من مسرحياته مثل **توم ثمب، ومأساة** (١٧٣٠).

ويمكن أن نسأل، لماذا، إذاً، أثارت صيغة الملحمة الكوميدية المنثورة كثيراً من «الانتقادات المريرة للروايات»، كما يقول چورچ شربرن(٤٩).؟ لابدّ أنها أبدت نوعاً من الإغراء المباشر لأولئك الذين اعتادوا، مثل شخصية د. فوليوت في عمل بياكوك، على إظهار «عجزهم عن الوصول الواثق وبجهودهم الخاصة إلى أفكار تتعدّى تلك المشغولة بتبسيط أو ابتذال عارٍ عن الفن أو بأن لها أصلاً كلاسيكياً»(٥٠)؛ ولعل هذا هو المفتاح للسبب الذي دفع فيلدنغ وساقه إلى ابتكار هذه الصيغة، وكذلك للسبب الذي يقف خلف ازدهارها اللاحق.

في عام ١٧٤٢ كانت الرواية شكلاً أدبياً سمعته في الحضيض، ولعل فيلدنغ أحس أن تجنيد ما للملحمة من هيبة قد يساعده على أن يحقق لعمله الروائي الأول صيتاً أقلّ إجحافاً لدى الطبقة المثقفة **lit erati** وهو في هذا كان يسير على منوال كتّاب الرومانس الفرنسيين الذين سبقوه بقرن من السنين ؛ فهم أيضاً كانوا قد ادّعوا التحدّر الملحمي لأعمالهم مقسِمين أيماناً غلاظاً لم تكن صادقة بقدر ما كانت

محاولات لتسكين هواجسهم وهواجس قرائهم بشأن الطبيعة غير المقدسة لما يجري في النص. ويبدو أن مثل هذه المحاولات لتبديد السمعة السيئة للدناسة التي كتبت على النثر القصصي أن يحملها لم تنته حتى في أيامنا – ويبدو أن عمل ل. ر.ليفيز «الرواية كقصيدة درامية» هو محاولة شبيهة بغية تهريب الرواية إلى البانتيون★ النقدي بعد أن تتنكر في هيئة عضو كريم المحتد.

وعلى أية حال، فإن الرباط الذي تعقده كل من صيغة فيلدنغ وصيغة ليفيز بين الرواية والأشكال الشعرية الرئيسية يدلّ في الوقت ذاته، على جهد يبذل لوضع جنس الرواية في أرقى سياق أدبي ممكن. ومن الواضح أن كلاً من الإبداع والنقد الروائيين لايمكن إلا أن يكسبا من ذلك، ولعل المكسب الإيجابي الذي تأتي لفيلدنغ من التفكير في سرده بلغة الملحمة، هو أن ذلك شجعه على بذل جهد شديد ،وجدي يفترض أن تتطلبه الأشكال الأدبية الرفيعة السامقة.

ومن المحتمل أن تأثير الملحمة على فيلدنغ كان سطحياً تماماً خارج هذا الأمر، بل وسلبياً، وقليل الأهمية بالنسبة للتقليد الروائي اللاحق. ولاشك أن تسمية فيلدنغ «مؤسس الملحمة النثرية الإنجليزية»[٥١] كما فعلت إيتيل ثوربنري في دراستها حول هذا الموضوع المحدّد، لا تتعدّى أن نخلع عليه

لقب أبوّة عقيمة بعض الشيء، فأتباعه العظماء سموليت، أديكنز، وثاكري، لم يحاكوا السمات الملحمية النوعية القليلة جداً في أعماله. وفكرة «الملحمة الكوميدية المنثورة». كما رأينا،لم تكن أبداً محلّ اهتمامنا الأول: فوظيفتها الأساسية كانت أن تشير إلى واحد من مقاييس الإنجاز الأدبي الرفيع التي رغب فيلدنغ أن يستبقيها في ذاكرته حين سار على طريقه الجديد في القصة، ولم يقصدبها أن تكون «وصفة أخرى من وصفات إعداد القصيدة الملحمية والتي لاتعدّ ولا تحصى في القرن الثامن عشر ؛ وهذا حسن بالطبع، ذلك أن العقاقير قاتلة وفي الأدب على الأقل، أما الحنين إلى الماضي فقد يهب الحياة.

★ البانثيون: مقبرة العظماء.

(١) See Thc Philosophy of Fine Art, trans. Osmaston (London, 1920), IV, P. 171.
(٢) The Life of Mr Duncan Campbell (Oxford, 1241), P. 86.
(٣) No. 39.
(٤) P, 17.
(٥) Mist's Journal, 5 April 1719, Cit. William Lee, Daniel Defoe (London, 1869), II, P. 31.
(٦) Essay upon Literature (1726), P. 118.
(٧) PP. 115, 117.
(٨) 31 July 1725 ; Defoe's two letters on The topic are repiinted imlee (III, PP. 410 - 14).
(٩) See Donald M. Foerster, Homer in English Criticism (New Haven, 1947), PP. 17 - 23, 28.
(١٠) Oxford, 1840, PP. 226, 191, 193.
(١١) Oxford, 1840, PP. 171 - 4.
(١٢) P. 22
(١٣) See Postscript, Clarissa, and Grandison, I, P. 284.
(١٤) Correspondence, IV, P 287 ; The letter is undated but was pobcably written in 1749.
(١٥) Note, Iliad, IV, 75, P. cited by Foerster, Homer, p. 16.
(١٦) H M. and N. K. Chadwick, The Growth of Literature (Cambridge, 1936), II, P.488.
(١٧) In "On Homer's Poetry" (c. 1820), Poetry and Prosc, cd. Keynes
(١٨) VI, P. 315.
(١٩) Grandison, I, P 304; I,P. see also Clarissa, IV, PP. 461 -3.
(٢٠) The Christian Hero, ed. Blamchard (London,1932), P. 15.
(٢١) Applebee's Journal, 29 August 1724, cited from Lec, III, PP299 -300
(٢٢) Correspondence, II, P. 252 (2O July 1750).
(٢٣) 2nd ed., 1736, PP. 16,123.
(٢٤) PP. 122, 340, 24, 25, 28.
(٢٥) Correspondence, II, P.122.
(٢٦) No 209.
(٢٧) Florence D. White, Voltaire's Essay on Epic Poetry: A study and an Edition (Albany 1915), P. 90.
(٢٨) Enquiry, P. 340.
(٢٩) Temora, an Ancient Epic Poem (1763), P. 206, cited by Foerster, Homer, P. 57.
(٣٠) Grandison, I, PP. 67-86.

(٣١) Clarissa, IV, PP. 30 - 31; see also II, P. 424, III, P. 451

(٣٢) In Letters d'un voyageur anglais(1779), trans.Duncombe. Cit Joha Nichols, Literary Anecdotes of the Eighteenth Century (1812), IV, P. 585.

(٣٣) "Richardson, Young, and the Conjectures", MP, XXII (1925),PP. 393-9.

(٣٤) Young, Works (1773), VI, P. 94.

(٣٥) No. 3 (1752.)

(٣٦) BK Ix, Ch. 1.

(٣٧) See René Bray, La Formation de la doctrine classique en France(Paris, 1927), PP. 347 - 9; Arthur L. Cooke, "Henry Fieldimg and The Writers of Heroic Romance", PMLA Lxii (1947), PP. 984 - 946 -

(٣٨) P. 26.

(٣٩) Joseph Andrews, BK III, Ch. 6.

(٤٠) Tom Jones, Bkv, Ch.8.

(٤١) BK IV, Ch. I.

(٤٢) Of the Ongin and Progress of Language (Edinburgh, 1776), III, PP. 296 - 8.

(٤٣) No. 8 (1752).

(٤٤) "Fielding's Amelia: An Interpretation", ELH, III (1936), PP. 3-4.

(٤٥) "Ulysses, Order and Myth" Dial, 1923; quoted from Forms of Modern Fiction, ed. O'Connor (Minneapolis, 1948), P. 123

(٤٦) See Covent Garden Journal, Nos. 10 and 55 (1752).

(٤٧) Bk. IV, Ch. I. On this see Robert M. Wallace, "Fielding's Knowledge of History and Biography", SP, XLIV (1947), PP. 89 - 107.

(٤٨) Poetics, Ch. 23.

(٤٩) "Fielding's Amelia", P. 2.

(٥٠) Carl van Doren, Life of Thomas Love Peacock (London, 1911), P. 194.

(٥١) Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic (Madison, 1931), P. 166.

الفصل التاسع

فيلدنغ كروائي: توم جونز

لم يشهد الأدب إلا عدداً قليلاً من الـ causes célébres★ أكثر تشويقاً من المناظرة حول المزايا الخاصة بروايات فيلدنغ وريتشاردسون، وهي مناظرة تتواصل اليوم[1] علي الرغم من سيطرة أنصار فيلدنغ على الميدان سيطرة تامة تقريباً خلال القرن الأخير. ويتمثّل السبب الأساسي لحيوية هذه المناظرة في المدى والتنوع الاستثنائيين للقضايا المطروحة–ذلك أن التعارض ليس بين نوعين من الرواية وحسب، وإنما بين نوعين من التكوين الجسدي والنفسي وبين رؤيتين اجتماعيتين، وأخلاقيتين، وفلسفيتين مختلفتين للحياة. ولقد أفاد هذا الخلاف من موقف الدكتور چونسون الذي عمل دعمه الشديد والمنطوي على مفارقة لريتشاردسون بمثابة استفزاز متواصل لأنصار فيلدنغ، الذين أرعبهم أن يعلن جونسون، وهو الناطق الرسمي النافذ باسم الكلاسيكية–الجديدة، التحريم واللعنة على آخر تجسيد مكتمل للروح الأغسطية في الحياة والأدب[2].

ولقد أشارت إحدى التفسيرات المطروحة لهذه الإشكالية الأخيرة إلى أن موقف د. چونسون يجب ألاّ يؤخذ بكثير من الجدية لأن صداقته مع ريتشاردسون ومديونيته الشخصية له هي التي أملت عليه هذا الموقف–كان ريتشاردسون قد وقاه ذات مرة مغبّة التوقيف بسبب الديون. ولكن أحكام چونسون النقدية ما كانت لتخضع في العادة لرحمة مثل هذه الاعتبارات، والزعم السابق يناقض حقيقة أن إعجابه الحماسي بروايات ريتشاردسون ترافق مع إدراك لايرحم لعيوب الرجل ومواطن ضعفه– خذ مثلاًسخريته المريرة حين يقول إن ريتشاردسون «لايمكن أن يَقْنع بأن يبحر بهدوء عبر تيّار الشهرة دون أن يتوق إلى تدوّق زبد ضربة كل مجداف»[3].

وهكذا فإن علينا أن نأخذ تفضيل چونسون لريتشاردسون على نحو جدّي، وخاصة بالنظر إلى الاتساق الذي يتكرر به ظهور السبب الأساسي الكامن خلفه. فقد عبّر چونسون، كما يذكر بوزويل، عن أنّ «كل الفارق بين شخصيات فيلدنغ وشخصيات ريتشاردسون»، هو فارق بين «شخصيات أخلاقية» و«شخصيات طبيعية». وهو يضع «الشخصيات الأخلاقية» في مرتبة أدنى بكثير مستنداً إلى أن «من الممكن لمراقب بالغ السطحية أن يفهمها أكثر من الشخصيات الطبيعية، حيث على المرء أن يغوص في أعماق القلب البشري،... وذلك على الرغم مما في الشخصيات الأخلاقية من إمتاع شديد». ولقد عبّر د. چونسون بوضوح عن الاختلاف بين ريتشاردسون وفيلدنغ حين ذكر أن هنالك «فارقاً عظيماً بينهما يشبه الفارق بين

★بالفرنسية في النص الأصلي القضايا المثيرة للرأي العام.

رجل يعرف كيف تُصْنَع الساعة، ورجل يمكنه معرفة الوقت بالنظر إلى المزولة الشمسية»[٤]؛ كما نجد الفكرة ذاتها في قول أكثر استفزازاً نقلته السيدة ثرال ومفاده أن «ريتشاردسون نفذ إلى لبّ الحياة. في حين اكتفى فيلدنغ بالقشرة»[٥].

لاينطوي هذا التمييز الأساسي بين فيلدنغ وريتشاردسون على أي انحراف مباشر عن الأرثوذكسية النقدية،لكنه ربما ينطوي على ذلك بصورة ضمنية، ذلك أن أساس غوص ريتشاردسون «في أعماق القلب البشري» هو الوصف الذي يقتضي تحديداً دقيقاً في عرض الشخصية، الأمر الذي يضعه في مواجهة الانحياز الكلاسيكي- الجديد إلى العام والكلّي. وليس هنالك أي شك في أن مقدمات جونسون اتخذت هذه الوجهة بقوة، خلافاً لما جهر به من تعاليم مفادها أن على الشاعر «ألايعنى بالفوارق الدقيقة التي تميّزه نوعاً ما عن غيره من الأنواع»[٦]. وهكذا فإن مطلقاته العملية المتعلقة بالقصة كانت مختلفة تماماً عن تلك المتعلقة بالشعر، فقد وبّخ فيلدنغ على نفوره من الاهتمام بهذه الفوارق المميِّزة، مخبراً السيدة ثرال أن فيلدنغ «يمكنه وصف الحصان أو الحمار، لكنه يقف عاجزاً أمام البغل»[٧].

لقد نزعت حساسية جونسون الأدبية المتحررة بصورة عنيفة من القيود إلى تأكيد واحد على الأقل من عناصر التضاد المذكورة في الفصل الأول من هذا الكتاب بين النظرية الكلاسيكيّة- الجديدة والواقعية الشكلية للرواية أما بالنسبة للهوة بين نظرية جونسون الأدبية وأحكامه التطبيقية فهي تدعو إلى بعض الاستغراب: ولكن ما من عقيدة إلا وتكون ملتبسة في بعض تطبيقاتها، وخاصة حين يكون التطبيق على مجالات لم تصممّ لها في الأصل. وعلى أية حال، فإن كلاسيكية جونسون الجديدة ليست أمراً بسيطاً؛ ولا شك أنّ انحرافه عن مبادئه المعهودة في مثالنا الراهن هو بمثابه دليل آخرعلى ما أثاره نفاذ بصره الأدبي من قضايا جوهرية بحيث أن النقد اللاحق لم يعد بمقدوره أن يغضّ الطرف عن مقولاته باعتبارها نقاط انطلاق؛ ذلك أن أي مقارنة بين أول أستاذين في فن الرواية لابد أن تبدأ من الأسس التي وضعها جونسون.

(١)

تبدي روايتا **توم جونز وكلاريسا** من التشابه في الثيمة ما يكفي لإبداء عدد من المشاهد المتوارية إلى حد بعيد والتي توضح بصورة ملموسة الفوارق بين منهجي فيلدنغ وريتشاردسون كروائيين، فكلاهما، مثلاً، لديه مشاهد تجبر فيها البطلة على قبول خطبة شخص كريه اختاره لها والداها، وكلاهما يصوّر الصراع اللاحق بين الأب والبنت والذي يثيره رفضها الزواج من هذا الخطيب

وهاهنا، أولاً، كيف يصف فيلدنغ اللقاء بين صوفيا ،ويسترن وبلا يفيل البغيض:

وصل السيد بلايفيل تواً؛ وعلى الفور انسحب السيد ويسترن، تاركاً الخطيبين مع بعضهما البعض.

وهنا خيّم صمت طويل دام حوالي ربع ساعة؛ ذلك أن الجنتلمان، والذي يُفترض به أن يباشرها الكلام، كان لديه كل ذلك الحياء والخجل غير اللائقين كثيراً ما حاول أن ينطق، لكنه

كان يحبس كلماته وهي تكاد تخرج من بين شفتيه. وأخيراً، انفجرت كلماته في وابل من التملق المتكلف المجهد، والذي ردّت عليه من جانبها بنظرات خفيضة وانحناءات، وكلمات قصيرة مهذّبة– أما بلايفيل، وانطلاقاً من عدم خبرته بطرائق النساء، واغتراره بنفسه، فقد اعتبر هذا السلوك موافقة حيية على مغازلته ؛ وعندما نهضت صوفيا وغادرت الغرفة، اختصاراً لهذا الموقف الذي لم يعد بمقدورها تحمله، عزا ذلك، أيضاً إلى مجرد الخجل وواسى نفسه بأنه سرعان مايشبع من رفقتها.

وفي الحقيقة فقد كان راضياً تماماً عن نجاحه المأمول ؛ فذلك الاستحواذ المطلق على قلب فتاته، والذي ينشده العشاق الرومانسيون، لم يدخل رأسه أبداً حتى مجرد التفكير به. إن ثروتها وشخصها هما وحدهما موضوع رغباته، ولم يكن ليشك في أنه سرعان ما يمتلكهما ملكية مطلقة ؛ فالسيد ويسترن مصمم على الزواج ! وهو يعلم جيداً أية طاعة مطلقة تبديها صوفيا تجاه مشيئة والدها، ويعلم فوق ذلك أنه صار م تماماً، إذا لزم الأمر...[٨]

من حيث بناؤه، يستند هذا المشهد إلى تلك الأداة النمطية في الكوميديا، ألاوهي الجهل الكامل لدى إحدى الشخصيات بنوايا الشخصية الأخرى نتيجة لسوء الفهم لدى أطراف أخرى– فالسيدة ويسترن ضللت السيد ويسترن وجعلته يعتقد أن صوفيا تحب بلايفيل، وليس توم جونز. ولعل سوء الفهم هذا هو السبب الذي يمنع وجود أي حوار حقيقي مثلما هو سبب الإحساس الضعيف بأي تماس شخصي بين الشخصيات المعنية. وبدلاً من ذلك، يمارس فيلدنغ دور المؤلِّف كليّ العلم **Omniscient** فيطلعنا على ما يدور في خلد بلايفيل، وعلى دناءة الاعتبارات التي تتحكم به، كما أن السخرية المتماسكة في نبرة فيلدنغ توحي بالحدود المحتملة لدور بلايفيل: لا حاجة لأن نخشى من أنه سيمتلك ثروة صوفيا أو شخصها، فمع أنه يوصف بالنذل، لكن من الواضح أنه نذل في كوميديا.

ومن ثم فإن سوء فهم بلايفيل لصمت صوفيا يفضي إلى التعقيد **complication** الكوميدي التالي، حيث يدفعه سوء فهمه لأن يترك لدى سكوير وسيترن انطباعاً بأنه طلب يد صوفيا. وهكذا يمضي السيد ويسترن كي يهنئ ابنته، التي لاتدرك بالطبع كيف خدع:

فكّرت صوفيا، وقد رأت أباها في نوبة التأثر العاطفي هذه، والتي لم تعرف لها سبباً على الإطلاق (ذلك أن نوبات الحنان والتعلق لم تكن غريبة عليه، مع أن هذه كانت أكثر شدة من المعتاد، أنها لن تجد أبداً فرصة أفضل لمصارحته بخصوص السيد بلايفيل ؛ وأحسّت بقوة بما تستشعره من ضرورة لأن توضح له الأمر تماماً. وبعد أن شكرته على كل مظاهر اللطف، أضافت وهي تنظر إليه نظرة منعمة بالرقة الفائقة، «أيمكن لبابا أن يكون طيباً جداً فيُسِّر كل السرور لسعادة صوفي ابنته؟» الأمر الذي أكّده ويسترن بيمين معظّم وقبلة، وعندئذ أمسكت بيده وجثت على ركبتها، وبعد أن عبّرت بدفء وعمق عن الحب والاحترام رجته ألا يجعل منها أشدّ المخلوقات تعاسة على وجه البسيطة، بإجبارها على الزواج من رجل تمقته. وقالت «هذا ماأتضرّع به إليك، ياوالدي العزيز، من أجلك، وكذلك من أجلي، ولابد أنك من اللطف بمكان بحيث تعتبر سعادتك هي سعادتي» – «كيف! «ماذا!» صرخ ويسترن محدّقاً مثل المسعور وتابعت هي، «آه، ياسيدي، ليست سعادة ابنتك التعسة صوفي وحسب، بل وحياتها نفسها، ووجودها، يتوقفان على إجابتك لطلبها. أنا لا أستطيع العيش مع بلايفيل!». وإنك لتقتلني إذ تجبرني على هذا الزواج» – لا تستطيعين العيش مع السيد بلايفيل!» سأل السيد ويسترن – «كلا، لاأستطيع ، ولو كانت روحي هي الثمن»، أجابت

صوفيا- «موتي إذاً عليك اللعنة» صرخ السيد ويسترن، ورفسها بعيداً عنه... «أنا مصمم على الزواج، وإن لم تقبلي، فسوف لن تنالي مني غروتا واحداً* ، ولا حتى فارزنغ ** أبداً، ولو رأيتك تلفظين أنفاسك في الشارع، لن أسعفك بكسرة خبز. هذا قراري الأخير، وسأتركك لتفكري به» ومن ثم انفلت منها بحركة عنيفة، لدرجة أن وجهها ارتطم بالأرض ؛ وهرع خارجاً من الغرفة، تاركاً صوفيا المسكينة مطروحة أرضاً.

من المؤكد أن غاية فيلدنغ الأساسية ليست أن يكشف الشخصية عبر الكلام والفعل فنحن لا نستطيع، مثلاً، أن نستنتج أن معرفة صوفيا بوالدها بائسة جداً لدرجة أنها تأمل في أن تقنعه بقوة المنطق ؛ وما يقوله فيلدنغ عن عزمها على مفاتحة والدها بالموضوع يهدف بالأساس وعلى نحو واضح إلى تعزيز الانقلاب **reversal** الكوميدي التالي. وبالمثل، نحن لا نستطيع أن نعتبر تهديد ويسترن - «أبداً، ولو رأيتك تلفظين أنفاسك في الشارع، لن أسعفك بكسرة خبز»- بمثابة سمة مميزة للرجل سواء في بيانه أو عاطفته- وإنما هو مكرور لدرجة الابتذال يمكن أن نجده في أية حالة مماثلة من حالات الميلودراما، وليس فقط لدى ويسترن الذي يرطن بلهجة سومرست شاير المُشَقْلَبة والخشنة، والذي لا نجد أن مبالغته الطفولية قادرة في أي مكان آخر على مثل هذا التحليق البارع. صحيح أننا نفرط في قولنا إن كلام صوفيا وويسترن هو خارج الشخصية تماماً ؛ ولكن لاشك أن كلامهما موجه كلياً نحو استثمار التغير **الكوميدي الكامل والمفاجئ comic volte- face** وليس نحو تصوير لقاء فعلي بين أب وابنته كما يحصل في الحياة الواقعية.

قد يكون شرطاً أساسياً لتحقيق هدف فيلدنغ الكوميدي أن لا يتم تصوير المشهد بكل تفاصيلة الجسدية والنفسية ؛ فهو مضطر لتلطيف حذرنا تجاه مصير صوفيا من خلال الإلحاح على أننا لسنا أمام كَرَب واقعي، وإنما أمام نوع مألوف من الارتباك الكوميدي الذي يعمل على تعميق استمتاعنا النهائي بالخاتمة السعيدة، دون أن يكلّفنا في غضون ذلك أي إهراق للدموع. وفي الحقيقة، يبدو أن مقارنة فيلدنغ السطحية والاستبدادية نوعاً ما بشخصياته هي شرط ضروري لتحقيق مقصده الكوميدي الأساسي: فالانتباه إلى التقابل المباشر بين سوء الفهم والتناقض يجب ألايتّم تشتيته نتركيز الانتباه على مشاعر صوفيا أو أية قضية عرضية أخرى.

إن طريقه ريتشاردسون في تصوير لقاء كلاريسا مع سولمز، بعد أن تحذرها خادمتها سراً أنه الزوج الذي تقرر اختياره لها، تتكشّف عن تباين كامل في المقصد والمنهج بين ريتشاردسون وفيلدنغ. وها هو ريتشاردسون يصف هذا اللقاء في رسالة تكتبها كلاريسا إلى آنا هو:

نزلت هذا الصباح حين جهز الفطور وقلبي مضطرب تماماً... متمنيةً أن تتاح لي فرصة مناشدة أمي، على أمل أن تهتم بأمري، وعازمة أن أقتنص هذه الفرصة حين تأوي إلى حجرتها بعد الفطور، ولكن، لسوء الحظ، كان هنالك سولمز المقيت جاثماً بين أمي وأختي، وفي نظراته كثير من الثقة! وكما تعرفين ياعزيزتي، فإن أولئك الذين لا نحبهم ليس لديهم ما يسرّنا.

ولو أن ذلك الخسيس بقي في موضعه، لكان ذلك حسناً بما فيه الكفاية: لكن المخلوق

---

* الغروت:groat : عملة بريطانية قديمة تساوي ٤ بنسات.

** الفارزنغ:farthing : قطعة نقد بريطانية تساوي ربع بنس.

المحدودب عريض المنكبين نهض واتجه إلى الكرسي الذي بقربي.

أزحت الكرسي بعيداً، كما لو أنني أُفْسِح مجالاً لكرسيي: وجلست بطريقة فظة.

لكن هذا لم يكن كافيا لتثبيط همته. فالرجل واثق من نفسه، وجريء تماماً، ووقح! حقاً، ياعزيزتي، إن الرجل واثق من نفسه تماماً.

تناول الكرسي الذي أزحته وسحبه بقربي، وجثم فيه بجرمه الفظيع، لدرجة أنه ضغط على طوق تنورتي. كنت مغتاظة تماماً فانتقلت إلى كرسي آخر. ذلك أنني لم أعد أسيطر على نفسي. وهذا ما سرّ له أخي وأختي إلى أبعد حد. وأجرؤ على القول إنهما استغلا ذلك. لكنني تصرفت دون إرادة مني، فأنا لم أعد أحتمل ولم أكن أعرف ماذا أفعل

كان أبي حانقاً جداً. وعندما يكون غاضباً، يبدو ذلك على وجهه كما لايبدو على وجه أي رجل آخر كلاريسا هَارلو! صرخ أبي- ومن ثم صمت - «سراً» أجبت، مرتجفة وانحنيت باحترام (ذلك أنني لم أكن قد جلست بعد): ووضعت الكرسي أقرب إلى الخسيس، وجلست- وشعرت أن وجهي كان متقداً تماماً

أعدّي الشاي، قالت ماما اللطيفة: تعالي بقربي، يا حبيبتي، وأعدّي الشاي.

انتقلت فرحة إلى المقعد الذي أخلاه الرجل، وفي الحال أصلحت من وضعي، بعد أن طلبت مني أمي إعداد الشاي بكل هذا الدلال؛ وأثناء الفطور سألت السيد سولمز سؤالين أو ثلاثة، وما كنت لأرغب في ذلك، وإنما إرضاءً لوالدي وهمستْ لي أختي من فوق كتفي، من الممكن وقف الأشخاص المغرورين عند حدهم! بنبرة الظفر والازدراء: لكنني لم أعرها اهتماماً.

كانت أمي بالغة اللطف والكياسة وسألتها مرة إن كان الشاي قد أعجبها.. هذه بعض الحوادث الصغيرة التي أزعجك بها، ياعزيزتي، وذلك فقط لأنها أدّت إلى حوادث أعظم، كما سترين.

انسحب والدي مع والدتي قبل أن ينتهي وقت الفطور المعتاد، وقد قال لها إنه يريد التحدث معها. ومن ثم انسحبت أختي وبعدها عمتي (التي كانت معنا).

أما أخي فقد رسم على وجهه بعض أمارات الإهانة، والتي فهمتها جيداً جداً، لكن السيد سولمز لم يفعل أي شيء حيالها: وفي النهاية نهض من مقعده وقال، أختي لدي تحفة سوف أريك إياها أنا ذاهب لأحضرها. ومضى متباعداً؛ وأغلق الباب خلفه.

كنت أعرف سبب هذا كله. ونهضتُ، وهَم الرجل بالكلام، ناهضاً وواضعاً قدمه المفلطحة في وضعية قريبة (حقاً، ياعزيزتي، إن الرجل بكل مافيه كريه إلى نفسي!) وقلت، سوف أوفر على أخي جلب التحفة إلى هنا. وانحنيت باحترام- في خدمتك، ياسيدي. وهتف الرجل، مدام، مدام، مرتين وبدا مثل المغفّل.لكنني مضيت مبتعدة- كي أجد أخي وأحفظ كلمتي لكن أخي لم يكن مبالياً، وذهب ليتمشّي في الحديقة مع أختي وكان الأمر واضحاً الآن، لقد ترك تحفته معي، وما كان

ليريني أي شيءآخر(٩) .

تتجلى في هذا المقطع تلك الواقعية المختلفة كثيراً لدى ريتشاردسون. فكلاريسا تصف ما حدث «هذا الصباح»، وهو وصف «دقيق» على النحو الذي تعرف أن «آنا» هو ما تتمنى أن تكون عليه؛ وبذلك وحده يتمكن ريتشاردسون من نقل الواقعية الطبيعية في المشهد- الاجتماعي على الفطور، المناورة الفاشلة على المقعد، وكل التفاصيل المنزلية التافهة والعادية التي تنهض بالعبء الأساسي للدراما. كما يوفر الشكل الرسائلي لريتشاردسون مدخلاً إلى أفكار وانفعالات من نوع لايمكن أن يصدر عن الكلام العادي، أو يخضع للتحليل العقلاني الإابشقّ النفس- على سبيل المثال، دفق حساسية كلاريسا المخدوشة وهي تكافح ضد الطغيان الأبوي على مستوى الملابسات الصغيرة: وبالنتيجة فإن إسهامنا في المشهد هو من نوع مغاير تماماً لذاك الذي يتيحه فيلدنغ: إحساس موضوعي بالنموذج الكوميدي الكلّي **total**، وتماه كامل مع وعي كلاريسا بأعصابها التي مازال متوترة من تذكّرها المشهد، ومحاولاتها الابتعاد عن التفكير في تقلّبها المتوتر بين التمرد اللا إرادي والإذعان المشلول.

يستند تتابع السرد لدى ريتشاردسون إلى سبر عميق لارتكاس الشخصية الرئيسية حيال التجربة، ولذا فإنه يشتمل على كثير من الظلال الثانوية التي تكتنف العاطفة والشخصية، وهي ظلال لانجدها في المقاطع المقتبسة من توم جونز.

لا يحاول فيلدنغ القيام بما يتعدّي إفهامنا الأسس العقلانية التي تستند إليها صوفيا في فعلها- فنحن نجد لديها ما نجده في سلوك كل صبية حساسة في ظروف مماثلة: في حين تعمل التقنية الرسائلية، والصداقة الحميمية بين كلاريسا وآنا، على دفع ريتشاردسون لأن يمضي أبعد من فيلدنغ، فينقل لنا حشداً من الأشياء التي تعمقّ وتفصّل الصورة التي تتكون لدينا عن كيان كلاريسا بأكمله. مثلاً، قولها المفاجئ - «حقاً، ياعزيزتي، إن الرجل واثق من نفسه تماماً»، وتعليقها الازدرائي على تدخل أختها- «لم أعرها اهتماماً»، واعترافها بالتورط في حزازات عائلية تافهة- حين تندم على انتقالها بعيداً عن سولمز لأن هذا ما «سرّ له أخوها وأختها إلى أبعد حد»- ولابد أن أولئك الذين وصفوا ريتشاردسون بأنه مبدع الشخصيات «المثالية» قد تجاهلوا كل هذه التفاصيل في التشخيص. صحيح أن هنالك قدراً كبيراً من الإرادة والعناد في شخصية كلاريسا، ولكن لاشك أنهما إرادة وعناد صبية قليلة التجربة، نالت حصتها الكبيرة من الحقد الأخوي والأنانية الوقحة، وتعرضت للقول الخبيث والساخر الذي مفاده أن السيد سولمز «تحفة» ودلك بغضّ النظر عن كونها صورة مثالية للقداسة العذرية. فهي ليست بأي حال مس الأحوال كياناً روحانياً متحرراً من الجسد ؛ وفي حين لانجد أية إشارة إلى أي ارتكاس جسدي من قبل صوفيا تجاه بلايفيل، فإننا نجد عند ريتشاردسون ارتكاس كلاريسا القوي تجاه سولمز والذي يتجلّي في« اشمئزازها الجنسي الواضح في عبارتها «جرمه الفظيع» .

وإليك الآن هذا المشهد القصير والذي هو نسخة مناظرة للمقطع الثاني المقتبس من توم جونز، حيث نرى لدى ريتشاردسون ما ألفناه من وضع للعلاقات الشخصية في متّصل **continuum** من الوصف الجسدي، والنفسي، وحتى الفيزيولوجي. فبعد اجتماعين مغلقين مع أمها، تواجه كلاريسا بإنذار العائلة، وهاهي أمها معها تريد معرفة ردّها:

وعندئذ، أتى والدي، وفي نظراته تجهّم وعبوس جعلاني أرتجف. ولقد صعد إلى حجرتي مرتين أو ثلاثة، رغم ما يعانيه من آلام النقرس. ومن ثم قال الأمي، التي كانت صامته، حالما رأته:

لقد تغيبت طويلاً، ياعزيزتي. الغداء جاهز تقريباً. إن ماعليك قوله ينحصر في نطاق ضيق جداً. وليس عليك أبداً سوى تبيان مشيئتك، ومشيئتي- ولكن لعلك تتحدثين عن التحضيرات. دعينا ننزل- إن ابنتك فَي يدك، إن كانت جديرة باسمها.(١٠)

ونزل وهو ينظر إليّ نظرات صارمة بحيث لم أنبس بكلمة واحدة معه، أو مع أمي خلال بضع دقائق.

إن ريتشاردسون وفيلدنغ يصوّران قسوة كل من الوالدين على نحو مختلف تماماً، فقسوة سكوير ويسترن تتصف باللاإرادية والإفراط، أما قسوة السيد هارلو فهي قسوة نصادفها في الحياة العادية ؛ كما تبدو الصرامة الشديدة التي نراها لديه أكثر اقتناعاً بكثير لأنها لا تتجلى إلافي رفضه الكلام مع كلاريسا- فتورطنا الوجداني في عالم كلاريسا الداخلي يجعل لنظرة والدها الصامتة رنيناً تفتقر إليه تماماً تلك البلاغة المنمقّة التي يوضح فيلدنغ من خلالها مقدار قسوة وضراوة سكوير ويسترن.

(٢)

يكشف التحليل أن مقارنة جونسون بين ريتشاردسون وفيلدنغ لا تطرح مباشرة مسألة أي منهما كان السيكولوجي الأفضل، وإنما هي تستند بالأحرى إلى مقاصدها الأدبية المتعاكسة تماماً: فمقاصد فيلدنغ لم تضف على التشخيص سوى أهمية ضئيلة ضمن بنائه الإجمالي، كما منعته حتى عن محاولة بذل الجهود التي بذلها ريتشاردسون في تحقيق هدفه المغاير تماماً، وتتجلى مضامين هذا الاختلاف بين فيلدنغ وريتشاردسون على نحو واضح وشامل في معالجة فيلدنغ لحبكة روايته **توم جونز**، ذلك أنها تعكس كامل نظرته الاجتماعية، والأخلاقية، والأدبية

على الرغم من بعض الحشو مثل الحكاية المقحمة عن رجل التلّ **Man of The Hill** وبعض علائم التسرّع والتشوّش في الأجزاء الختامية(١١) ، فإن إدارة فيلدنغ للفعل تتكشف عن تحكّم بارع تماماً ببناء بالغ التعقيد، الأمر الذي يبرر كثيراً مديح كولردج الشهير: «أي أستاذ بارع في الإنشاء هو فيلدنغ! قسماً، إني لأعتقد أن **أوديب ملكاً، والخيميائي، توم جونز**، هي الحبكات الثلاث الأكثر اكتمالاً في الأدب كله»(١٢) .

ونسأل: أكثر اكتمالاً، لماذا؟ فمن المؤكد أن ذلك ليس بسبب سبرها للشخصية والعلاقات الشخصية، لأن التشديد في الحبكات الثلاثة هو على الإظهار البارع والمقصود لترسيمة القَدَريّة الخارجية: ففي **أوديب ملكاً** نلاحظ أن شخصية البطل هي أقلّ أهمية من عواقب أفعاله السابقة، والتي هي ذاتها نتاج نبوءة تمّ التنبو بها قبل وقت طويل من ولادته ؛ ونلاحظ **في الخيميائي** أن الشخصيات لا تتعدّى كونها أدوات ملائمة لتنفيذ سلسلة جونسون المعقدة من الحيل والخداعات ؛ أما حبكة **توم جونز** فتقدّم مركّباً من

هذه الميزات فالسرّ الحاسم المتعلّق بمولد البطل، يتم التحضير له والإشارة إليه على نحو مُتْقَن عبر الفعل، مثلما لدى سوفوكليس في أوديب ملكاً، كما أن افتضاح هذا السرّ في النهاية يكون سبباً في إعادة التنظيم reordering النهائية لكل المفاصل الأساسية في الحكاية، وهذا شبيه بما يحصل لدى چونسون في **الخيميائي**، حيث تتم إعادة التنظيم النهائية من خلال إسقاط القناع عن نموذج معقّد من الخداع والخسّة.

وتتشابه الحبكات الثلاثة في ناحية أخرى أيضاً: فوجهتها الأساسية هي نحو العودة إلى القاعدة أو المعيار norm، الأمر الذي يفسّر مافيها من خاصية سكونية جوهرية وهي في ذلك تعكس النزعة المحافظة conservatism لدى مؤلفيها بلاشك، هذه النزعة المرتبطة في حالة فيلدنغ بحقيقة أنه كان ينتمي، لا إلى طبقة الحرفين، شأن ديفو وريتشاردسون، وإنما إلى الطبقة الراقية ولقد رأينا أن حبكات ديفو وريتشاردسون عكست مافي نظرة طبقتهما من نزوعات ديناميكية محددة. ففي مول فلاندرز، مثلاً، نجد أن للمال قوته المستقلة التي تحدّد الفعل وتقرّره بصورة دائمة أما في **توم جونز**، وكما **في الخيميائي**، فإن المال لايتعدّي كونه الشيء الذي يمتلكه الأشخاص الطيبون أو يعطى لهم أو يفقدونه بين الفينة والأخرى: والأشرار وحدهم من يكرّسون جهداً ما لنيله أو تكديسه. أي أن المال، في الحقيقة، أداة نافعة في الحبكة، ولكنه لا يلعب أي دور تحكّمي أو ضابط.

ومن جهة أخرى، فإن المولد في **توم جونز** يحتل مكانه مختلفة تماما: فهو يكاد يكون معادلاً للمال لدى ديفو وللفضيلة لدى ريتشاردسون ويلعب دور العامل المحدِّد في الحبكة. وفيلدنغ يعكس في إلحاحه هذا النزوع العام للفكر الاجتماعي في عصره وذلك أن أساس المجتمع كان نظام طبقات لكل منها قدراتها الخاصة ومسؤولياتها. وعلى سبيل المثال، فإن هجاء فيلدنغ اللاذع للطبقات الراقية يجب ألا يتّم تفسيره لتعبير عن أي نزوع مساواتي egalitarian Tendency: فهو في حقيقته ضريبة يؤديها لرسوخ إيمانه بالمنطلق الطبقي. صحيح أنه يمضي بعيداً في روايته إميليا ليقول إن «ما من نوع من أنواع الافتخار كلها بعيد عن المسيحية بعد افتخار المرء بمنزلته»[١٣]. ولكن هذا ليس سوى أمر **تقتضيه النبالة**★، فقد سبق له أن ؛كتب في **توم جونز** أن «النفس السمحة» خصلة نادرة «لدى وضيعي المحتد والتربية»[١٤].

هذا الثبات fixity الطبقي هو الجانب الأساسي في **توم جونز**. فقد يفكر توم أن من سوء الطالع الاّ يتاح له الزواج من صوفيا، وهو الطفل اللقيط ذو المتحد الوضيع كما يُفتَرض ؛ لكنه لايتساءل إن كان هذا الافتراض لأنقاً أو للأثماً. وهكذا تصبح المهمة الأساسية لحبكة فيلدنغ هي أن تجمع العاشقين دون أن تخرق أساس النظام الاجتماعي، وهخذا لايمكن أن يتم إلا من خلال اكتشاف أنور السيد جونز ينتمي إلى الطبقة الراقية، رغم أنه نغل★★. وعلى أية حال فإن هذا لايدهش القارئ النبيه، الذي أوحت له مسبقاً تلك «النفس السمحة» البارزة لاى توم بنسبه الرفيع، لذا، فالناقد السوفياتي الحديث، الذي يرى القصة بمثابة انتصار للبطل البروليتاري[١٥]، يتجاهل، ليس حقيقة مولده وحسب، وإنما ما تنطوي عليه من معان ضمنية

★بالفرنسية في النص الأصلي: noblesse oblige.

★★مولود من أبوين لاتربطهما رابطة الزواج، ابن زنى.

ثابته فيما يتعلق بشخصيته

ثمة فارق كبير آخر بين حبكتي **توم جونز وكلاريسا** سببه نزعة المحافظة لدى فيلدنغ: ففي حين يصور ريتشاردسون محنة الفرد في المجتمع، نلاحظ أن فيلدنغ يصوّر التكيّف الناجح للفرد مع المجتمع، الأمر الذي يستتبع علاقة مختلفة تماماً بين الحبكة والشخصية.

ففي **كلاريسا** لابد من إعطاء الفرد أولوية في البناء العام. ولايقوم ريتشاردسون إلاّ بجمع أفراد معينين مع بعضهم البعض، ومن ثم فإن تقارب **proximity** هذه الشخصيات يشكّل جميع ماهو ضروري لإقامة تفاعل متسلسل **chain reaction** ممتد يتواصل بقوته الدافعة الخاصة ويحوّل كل الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة. أما في **توم جونز** فنجد أن المجتمع والنظام الشامل اللذين تصورهما هذه الرواية يحظيان بالأولوية، مما يجعل وظيفة الحبكة إنجاز تغيّر فيزيائي أكثر منه كيميائي: إنها تعمل كنوع من المغناطيبيس الذي يجذب كل حزئية فردية وينتزعها من النظام العشوائي الناجم عن حادث عابر وعن نقص بشري ما ويضعها في مواقعها الملائمة. أما قوام الجزئيات ذاتها– أي الشخصيات– فلا يطرأ عليها أي تعديل في هذا السياق، وإنما تعمل الحبكة على كشف ماهو أكثر أهمية– حقيقة أن الحاجات البشرية تخضع لقوة جوهرية غير مرئية متواجدة في هذا الكون.

تعكس مثل هذه الحبكة الاستراتيجية الأدبية العامة للكلاسيكية – الجديدة ، ومثلما يُظهر المجال المغناطيسي القوانين العامة للمغناطيسية، فإن المهمة الأسمى بالنسبة للكاتب هي أن يكشف فعاليات النظام الكوني كما تتجلى في المشهد البشري– وذلك من أجل أن يميط اللثام عما في قول بوب: «الطبيعة المعصومة، ماتزال متألقة بنور إلهي، ساطع، ثابت، وشامل».

ومن الواضح أن هذا المنظور الواسع للشخصية يضعف من الأهمية التي تُعزى إلى طبيعة وأفعل أيز كائن فردي محدد– فالمتعة والتشويق في هذه الطبيعهة وهذه الأفعال ليست لها إلا باعتباها تجليات لنموذج رئيسي فى هذا الكون. وعلى هذه الشاكلة تسير معالجة فيلدنغ لكل جانب من جوانب التشخيص– سواء بالنسبة للمدى الذي تصل إليه مرونة شخصياته، أو بالنسبة لدرجة الاهتمام المبذول تجاه حيواتها الذاتية، وتطورها الأخلاقي، وعلاقاتها الشخصية.

إن الأهداف التي يتوخاها فيلدنغ من تصويره للشخصية أهداف واضحة لكنها محدودة: وهي تتلخص في وضع هذه الشخصية ضمن صنف ملائم بأن يضفي عليها بعض الملامح القليلة المميزة الضرورية لهذه الغاية. ومن هذا كان مفهومه «للإبداع» و«الخلق» باعتباره «نفاذاً سريعاً وذكيا إلى الجوهر الحقيقي لكل الموضوعات التي نفكر بها»(١٦) . وهذا يعني عملياً أنّ الفرد ما إن يتّم تصنيفه على نحو ملائم حتى تكون المهمة الوحيدة المتبقية بالنسبة للمؤلّف هي أن يرى إلى هذا الفرد وهو يواصل الكلام والفعل على نحو متسق. وكما قال أرسطو في **فن الشعر**، فإن «الشخصيات» هي «ما يكشف المقصد الأخلاقي» ، وبالتالي فإن «الكاتب الذي لايظهر هذا المقصد... لايعبّر عن الشخصية»(١٧) .

وهكذا لم يقم فيلدنغ بأنه محاولة لفردنة شخصياته. فأُول ورثي.، مثلاً، يتم تصنيفه من خلال

اسمه★ ، بينما يدفعنا اسم توم جونز، المركب من اثنين من أكثر الأسماء شيوعاً، لأن نعدّه بمثابة تمثيل للطبيعة الإنسانية **manhood** عموماً، وذلك انسجاماً مع نيّة مبدعة في يبرز «الأخلاقيات، لا الرجال، النوع، لا الفرد»[١٨] .

ولكن النطاق الذي تغطيه كلمة «أخلاقيات» تضاءل بصورة عنيفة في الفروق القليلة الأخيرة- ولاشك أن ذلك كان بسبب الطريقة التي قامت بها الفردانية يتحجم الحالات التي نتوقع فيها التطابق بين الفكر والممارسة - وهكذا لم تعد عبارة «الشخصيات الأخلاقية» تعني الكثير. ولعله يمكن توضيح هذه العبارة على أفضل وجه بوضعها قبالة عبارة ريتشاردسون «الشخصيات الطبيعة». فكما أشار ب. و. دوبز[١٩] ، لم تكن غاية ريتشاردسون الأدبية هي الخُلق- أي تلك العناصر الثابتة في التكوين الذهني« الأخلاقي للفرد- بقدر ما كانته غايته هي الشخصية **personality**: فهو لم يحلل كلاريسا، وإنما قدّم لنا تقريراً سلوكياً كاملاً ومنفصلاً عن كيانها بأجمعه: مما جعلها تتحدد من خلال اكتمال مشاركتنا في حياتها. أما غاية فيلدنغ فهي تحليلية: فهو لايتهم بالترتيب الدقيق الذي نأخذه الحوافز الموجودة في ذهن أي شخص محدد في أي زمن محدر، وإنما فقط بما لدى الفرد من سمات ضرورية لوضعه ضمن النوع أو الصنف الأخلاقي الذي ينتمي إليه. ولذا فإنه يدرس كل شخصية على ضوء معرفته العامة بالسلوك السوي، «الأخلاقيات»، في حين لايحظى لديه أي شيء فردي صرف بزية قيمة تصنيفية. كما لا توجد أية حاجة للنظر إلى الداخل: فإذا كان فيلدنغ يقدم لنا القشرة، كما يقول جونسون، فذلك لأن السطح عادة ما يكون كافياً وحده لتحديد نوعية الشخص - ولا حاجة بالخبير لأن يختبر اللبّ.

هنالك العديد من الأسباب التي تقف خلف مقاربة فيلدنغ السطحية الطاغية للشخصية، وهي أسباب تتفرّع إلى اجتماعية وفلسفية فضلاً عن الأسباب الأدبية وإذا ما بدأنابها، فإن المقاربة المعاكسة تنطوي على خرق لقواعد اللياقة: ولقد أشارت ابنة عم فيلدنغ الليدي ماري ومديلي مونتاغيو إلى أن بطلات ريتشاردسون يصدرن عن أخلاقيات رديئة حين «يجهرن بكل ما يدور في خلدهن» ، لأن «أوراق التين ضرورة لعقولنا مثلما هي ضرورية لأجسادنا»[٢٠] . كما أن تجنّب المقارنة الاعترافية والصريحة للشخصية ينسجم، كما رأينا، مع التقليد الكلاسيكي عموماً ؛ فإشكاليات الوعي- الذاتي الفلسفية لبم تحظَ بأي اهتمام لا بعد حوالي ستة قرون من أرسطو في أعمال أفلوطين[٢١] . وأخيراً، وكما هو واضح من معالجة شخصيتي بلايفيل وصوفيا، فإن المقصد الكوميدي لدى فيلدنغ كان يقتضي مثل هذه المقاربة السطحية، بالضرورة. فلو أننا تماهينا مع هاتين الشخصيتين لما كان بإمكاننا أبداً أن نقدّر حق التقدير مافي الكوميديا التى يشتركن بها من فكاهة: فالحياة، كما يُقال، ليست كوميديا إلا بالنسبة للإنسان الذي يتأمل ويراقب، وعلى المولّف الكوميدى ألا يُشعرنا بكل لسعة سوط بينما شخصيته تتلوى تحت عصاه التربوية.

وفي جميع الأحوال، فإن فيلدنغ رفض صراحةً وبنوع من التباهي أن يمضي عميقاً فيعقول شخصياته، مستنداً إلى قاعدة عامة مفادها أن «فطفتنا هي أن نروي الوقائع، تاركين التحليل لمن هم أكثر عبقرية» ولقد لاحظنا كم كان قليلاً ما قاله لنا عن مشاعر بلا يفيل وصوفيا، بخلاف ماقاله عن النوابا

★ يتألف هذا الاسم من مقطعين All و Worthy وهو يعني الفاضل بكل مافي الكلمة من معني، أو الشريف تماماً.

العقلانيةلدى كل منهما. وفيلدنغ كان واعياً تماماً بهذا الأمر: فقد سبق أن علّق على بلايفيل ساخراً: «إنه لعمل رديء من طرفنا أن نقوم بزيارة إلى أعمق أعماق عقله، الأمر الذي يفعله بعض الفاسدين بحثاً عن الشؤون الأشد سرّية لأصدقائهم، وغالباً ما يتطفلّون على مخادعهم وخزائنهم فقط كي يكشفوا للناس فقدهم ودناءاتهم» ؛ وبالمثل فإن فيلدنغ حين يصور مشاعر صوفيا لحظة عملها لأول مرة بحب توم، نجده يقدم لنفسه الأعذار قائلا: «فيما يتعلق بحالتها لذهنية سوف اتبع قاعده هوراس، فلا أحاول وصفها، لأن النجاح أمر ميؤوس منه»(٢٢) .

لقد تجنّب فيلدنغ معالجة البعد الذاتي بصورة مقصودة، إذاً: لكن ذلك لايعني، بالطبع، أن هذا يتّم دون عوائق، فهذه الأخيرة موجودة بلا ريب، وهي تتجلّى بوضوح كلما تّم بلوغ ذرا وجدانية هامة ولقد أشار كولردج، وانطلاقاً من حبه لفيلدنغ، إلى أن «ما من شيء يمكن أن يكون أشد تكلّفاً وتصنعاً من مواقف المناجاة بيں صوفيا وتوم جونز قبل التسوية النهائيةلأمور بينهما: فاللغة بلا حياة أوروح، والقضية برمتها منطوية على مقارنة، وعارية تماماً عن الصدق السيكولوچي»(٢٣) وفي الحقيقة، إن فيلدنغ لايقدم لنا إلا مشهداً كوميدياً مكروراً: عواطف رفيعة من الغيرة والحماس والندم من جانب البطل يقابلها ازدراء رفيع بالمثل من قبل الأنوثة المظلومة لمحبّها الغادر. وبعد ذلك مباشرة، ترضى صوفيا بتوم، وندهش لانقلابها المفاجئ تماماً وغير المقشّر: إن روجاً كوميدية معينة تضُفي على حله العقدة **denouement** ولكن ذلك يتهم على حساب واقعية العواطف التي تشتمل عليها.

هذا التصنّع الوجداني شائع تماماً في **توم جونز**. وعلى سبيل المثال، عندما يُطرَد البطل من منزله الأول يقال لنا إنه «... سرعان ما أنتابته أشد ضروب الكرب قسوة، وراح ينتزع شعر رأسه، وينّم عنه أفعال تلازم الجنون، والغيظ، واليأس» ؛ ويقال لنا بعد ذلك إنه قرأ رسالة صوفيا الوداعية «مئات المرات، وقبلها مئات المرات كالعادة»(٢٤) . واستخدام فيلدنغ لهذه المبالغات المكرورة بقصد التشديد على عواطف شخصياته هو الذي يحدّد الثمن الذي يؤديه لقاء مقاربته الكوميدية: فهي تحرمه التناول المتماسك والمقنع لحياة شخصياته الداخلية، ولذا فإنه كلما أراد تصوير حيواتهم الوجدانية، لايتمكن من ذلك إلا على المستوى السطحي بجعلهم يبدون ارتكاسات جسدية مفرطة.

ليس لشخصيات فيلدنغ حيوات داخلية مقنعة. وهذا يعني أن إمكانيات تطورها السيكولوچي محدودة جداً. فشخصية توم جونز، مثلاً، تبدي بعض التطور، لكنه تطور من النوع العام تماماً. فحماقاته المبكرة وافتقاره الغضّ إلى الحكمة فيما يتعلق بالحياة الناس، وحيوانية المتقدة تلحق به الخزي، وتؤدي إلى طرده من منزل أول وري، وإلى المصاعب اللاحقة التي يواجهها على الطريق وفي لندن، كما تؤدي إلى فقد ذاته حب صوفيا. وفي الوقت ذاته، فإنّ خصاله الحميدة، كالشجاعة، والشرف، وحب الخير، والتي يشير إليه فيلدنغ في البداية، تجتمع، في آخر المطاف كي ترفعه من الحضيض الذي أوصله إليه سوء طالعه، وتعيد إليه حبّ واحترام المحيطين به،. ولكن مع أن هذه الخصال المختلفة تبرز إلى المقدمة في أوقات مختلفة؛ إلا أنها تعرّض جميعاً منذ البداية، فلا ندخل بما يكفي إلى ذهن توم ولا يكون أمامنا إلا أن نثق من غير دليل بتضمينات فيلدنغ، والتي مفادها أن بطله، سوف يكون قادراً على التحكّم بضعفه من خلال الحكمة التي علّمته إياها التجارب.

إن فيلدنغ الذي يحمل هذه النظرة السكونية في جوهرها عن الطبيعة البشرية يتبع وجهة نظر أرسطو المتّسمة بقداسة القدم، والتي تبّناها معظم فلاسفة ونقاد عصره على نحو أكثر جموداً مما كانت عليه في الأصل[٢٥]. وهي، بالطبع، نظرة لا تاريخية إلى الشخصية، كما بيّن فيلدنغ نفسه في روايته **جوزيف أندروز**، حين أكد أن شخصياته «مأخوذة من الحياة»، ولكنه أضاف أن المحامي الذي نحن بصدده «ليس حياً وحسب، وإنما كان حيا طوال الأربعة آلاف عاماً الأخيرة»[٢٦] وهذا يستشبع منطقياً أنه إذا كانت الطبيعة الانسانية ثابتة في جوهرها، فلا حاجة للتفصيل في السيرورات التي يبلغ وفقاً لها أي مثال واحد من أمثلة هذه الطبيعة الانسانية كامل تطوره ؛ فهذه السيرورات ليست سوى تكيّفات مؤقتة وسطحية يبديها التكوين الأخلاقي الذي تثبت دون تغيير منذ الولادة. وهذا هو، مثلاً، منطلق افتراق سبيلي من توم وبلايفيل وعلى نحو ثابت في وجهتين مختلفتين ومنذ البداية، رغم أن لهما الأم ذاتها ورغم ترعرعهما في البيت ذاته وعلى يدّ المربيين ذاتهم.

مرة أخرى نجد التعارض التام بين فيلدنغ وريتشاردسون. ذلك أن قيماً كبيراً من إحساسنا بتطور كلاريسا السيكولوجي ينجم عن الطريقة التي تستدعي بها تجربتها تعميقاً متواصلاً ماضيها الخاص: بالنتيجة فإن شخصيتها شكّل مع الحبكة كلاً واحداً لا يتجزأ «أما توم جونز، فلا يحتك بماضيه الخاص أبداً. ونحن نشعر بنوع من اللاواقعية في أفعاله لأنها تبدو على الدوام بمثابة ارتكاسات عفوية لابد من التلاعب بالحبكة كي يمكن تقديمها ؛ فلا نحسّ أبداً أنها تجلّيات لحياة أخلاقية متطورة ولا نستطيع إلا أن ندهش، مثلاً، عندما يلقي توم على مسامع نايتنغول محاضرته الشهيرة عن الأخلاقيات الجنسية[٢٧] ، وذلك بعد قبوله مباشرة خمسين باوند من الليدي بيلاستون. والمشكلة ليست في أن الفعلين متناقضان جوهرياً – فأخلاقية توم ليست قائمة على إخفاقه في العيش تبعاً لسنّة أخلاقية خاصة به بقدر ماهي قائمة على شناعة الإساءة للآخرين ؛ ولكن لو كان فيلدنغ قد أشار إلى أنتّ توم يدرك مابين أقواله وتجربته الماضية من تناقضات واضحة فربما كان سيبدو أقلّ تزّمتاً وأكثر إقناعاً. وعملياً، فإن الجوانب المختلفة في طبع توم لايمكنها أن تحمل إلا تعارضاً بسيطاً جداً مع بعضها البعض، وذلك لأن هنالك واسطة وحيدة فقط لمثل هذا التعارض– الوعي الفردي الذي تعمل عبره ذخيرة الأفعال الماضية كلها– وفيلدنغ لايمضي بنا صوب هذا الوعي لأنه يعتقد أن الشخصية الفردية مركب نوعى من استعدادات ثابتة ومنفصلة للفعل، أكثر منها نتاجاً لماضيها الحاص.

وللأسباب ذاتها فن العلاقات الشخصية أيضاً لاتحظى في توم جونز إلا بأهمية ضئيلة للغاية لإنه إذا كانت هنالك قوة متحكّمة بالفاعلين الفرديين ومواقفتهم تجاه بعضهم البعض، وإذا كانت شخصايتهم فطرية وثابتة، لايعود هنالك أي داعٍ لأن يعير فيلدنغ انتباها دقيقاً إلى مشاعرهم المتبادلة. مادامت لاتستطيع أن تلعب دوراً حاسماً. ويمكن هنا، ثانية، أن نشير إلى المقطع السابق بين بلايفيل وصوفيا كمثال نمطى من حيث عكسه إلى أي مدي يعتمد بناء توم جونز ككل على الافتقار إلى تواصل فاعل بين الشخصيات: فكما لابد أن يسيء بلا يفيل فهم صوفيا، فإن أول ورثي لابد أن يخفق في رؤية بلايفيل على حقيقته، ولابد أن يعجز توم سواء عن فهم طبيعة بلايفيل الحقيقية. أو عن إظهار حقيقته هو لكل من أول ورثي وصوفيا حتي المشاهد الختامية وأن نظرة فيلدنغ للحياة البشرية ،ومقصده الأدبي العام لايتيحان له إخضاع حبكته إلى سبر عميق للعلاقات الشخصية، فقد كان بحاجة إلى بناء قائم على تمازح محكم بين الخداع والإدهاش، الأمر

الذي كان مستحيلاً لو أن الشخصيات تمكّنت من مشاركة بعضها البعض مشاعرها وأفكارها وأخذت مصائرها بأيديها.

هنالك، إذاً، ترابط مطلق في توم جونز بين معالجة الحبكة ومعالجة الشخصية. وفي هذا الترابط تخطي الحبكة بالأولوية، ولذا فإنها لابد أن تشتمل هي على عناصر التعقيد والتطور ويحقق فيلدنغ ذلك بأنن يركّب على فعل محوري بسيط، شأن الفعل الموجود في رواية ريتشاردسون كلاريسا، سلاسل بالغة التعقيد من حبكات ثانوية مستقلة تسبباً إبيزودات هي في طبيعتها تنويعات درامية علي« الثيمة الأساسية. ويقوم فيلدنغ بجمع هذه الوحدات السردية المستقلة نسبياً في تتابع محكم ومتناسق، الأمر الذي يوحي به المظهر الخارجي الواضح تماماً لترتيب الكتاب من حيث الشكل: فرواية توم جونز، بعكس رواية ديفو وريتشاردسون، تقسم بدقة إلى وحدات إنشائية مختلفة الحجم – نجد حوالي مائتي فصل موزعه بدورها على ثمانية عشر كتاباً تقع في ثلاث مجموعات من أصل ست، تعني« على التوالي بالحيوات المبكرة للشخصيات الرئيسية، ووحدتها إلى لندن، ونشاطاتها بعد الوصول.

ويعمل التنوع الشديد في السيج السردي على تعزيز نزوع فيلدنغ إلى عدم التوقف عند أي مشهد واحد أو شخصية واحدة ففي المقطع المقتبس سابقاً، على سبيل المثال، لانجد أية معالجة مركّزة كتلك التي نجدها لدى ريتشاردسون عند لقاء كلاريسا مع سولمز، ففيلدنغ يصرف معظم الوقت في توضيح سوء الفهم البدئي، فلا يعود حجم المشهد يسمح بتشخيص يتعدّى وصف بلايفيل بأنه ماكز ومنافق، وصوفيا بأنها عذراء واقعة في ورطة، والسيد ويسترن بأنه أب قاس. وحتى لو كان هنالك استغراق عميق في مشاعر صوفيا، مثلاً، فإن إدارة فيلدنغ للمشاهد التالية سرعان ماتضع له حداً: فكما تركيا صوفيا بعد أن هرع والدها سكوير ويسترن خارجاً من الغرفة، دون أن نطلع جيداً على معاناتها، هكذا في الفصل الذي يلي، سرعان، ما يتحول انتباهنا بعيداً عن لقائها الوداعي مع توم جونز، وذلك من خلل تصريح فيلدنغ أن «... المشهد، الذي أعتقد أن قرّائي سوف يتصوّرون أنه دام طويلاً، نمت مقاطعته بمشهد آخر من طبيعة مختلفة تماماً، بحيث سوف نؤجل روايته إلى فصل آخر»(٢٨) .

هذا نمطيّ في طراز سرد. توم جونز: وتعليقات المؤلّف لاتخفي أبداً حقيقة أن هدفه هو ألا يغرقنا كلياً في عالمه القصصي، وإنما أن يدينا مافي وسائله وأدواته المبتكرة من براعة وإبداع عن طريق اختراع تعارضات مضحكة في المشاهد والشخصيات ؛ فالتغيّرات والتقلّبات السريعة هي جوهر طريقة فيلدنغ الكوميدية، وعلى الدوام نجد فصلاً جديداً لابدّ أن يحمل معه وضعاً جديداً للشخصيات، أو أن يدخل شخصيات خلق في نفس المشهد بغية أخرى التناقضات الساخرة. وبالاضافة إلى هذا، فإن فيلدنغ يشدّ انتباهنا دوماً إلى حقيقة أن القوة الصاهرة للرواية لا تكمن في الشخصيات وعلاقاتها الشخصية، وإنما البناء الفكري والأدبي الذي يتمتع بدرجة كبيرة من الاستقلال، وذلك من خلال تشكيلية واسعة من الأدوات والحيل، تلعب بينها عناوين الفصول دور مؤشرات لها دلالتها عادة. ويمكن إيجاز المفاعيل التي يخلّفها مثل هذا الإجراء وعلاقته بمعالجة فيلدنغ للشخصية بإيراد المشهد القصير الذي يلي سماع توم بتماثل أول رثي للشفاء.. فيقوم توم بنزهة في «بستان بالغ الروعة»، وتفكّر في قسوة القدر الذي يفصله عن محبوبته صوفيا:

وهل كنتُ سوى مملوك لديك ومجرد أسمال بالية بين مقتنياتك، وهل كنتُ لأحسد أحداً على وجه البسيطة! وكم يبدو الجمال الشركسي المتألق، والمكتسي بكل جواهر الأنديز، زرياً في ناظري! ولماذا أذكر امرأة أخرى؟ وهل يمكن أن يخطر في ذهني أن عينيّ قادرتان على بذل نظرة حانية إلى أية امرأة أخرى، إنّ هاتين اليدين لتقلعانهما من وجهي إذاً. كلا، ياصوفياي، إن يكن القدر القاسي قد فرّقنا إلى الأبد، فإن روحي ستبقى شغوفة بك وحدك. وسوف أدّخر الإخلاص الطاهر لصورتك على مرّ الأيام...

وعند هذه الكلمات. جحظت عيناه ورأى – ليس صوفياه– كلا، وليس البكر الشركسية المتبرجّة والمتأنقة في حريم السلطان...

وإنما مولي سيغريم، والتي ينزوي معها توم إلى «عمق البستان»(٢٩) ، بعد «مفاوضات» يحذفها فيلدنغ.

إن الجانب الأقل وإقناعاً في هذا الإبيزود هو بيانه: ذلك أن طريقة لكلام هنا مختلفة تماماً عن الطريقة التي نتوقع أن يتكلم بها توم جونز. ولكنها، بالطبع، ضرورة أسلوبية يقتضيها المقصد المباشر لفيلدنغ– التنفيس والإفراغ الكوميدي لمافي الكلمة البشرية من مزاعم بطولية وورومانسية من خلال الفصاحة غير البطولية وغير الرومانسية في الفعل البشري. وتوم جونز ليس سوى حامل أدبي للتعبير عن شكيّة scepticism فيلدنغ حيال نذور وأيمان المحبين، وبالتالي فإنه لابد أن ينطقه بلغةج تحاكي على نحو ساخر مافي الرومانس الرعوي من زحرف طنّان وذلك من أجل الإشارة إلى اللقاء اللاحق مع مولي سيغريم والذي ينتمي إلى عالم مختلف تماماً عن العلم الرعوي. وبالطبع، فإن فيلدنغ لايمكنه التوقف كي يفصّل لسيرورات السيكولوجية التي يتحول توم وفقاً لها من عاشق رومانسي متيّم بصوفيا إلى خليل متعجّل لمول: فمن أجل إيضاح المثال السائر والذي يعلن أن «الأفعال أعلى صوتاً من الأقوال»، يجب أن تكون الأفعال صامتة تماماً وأن تأتي مباشرة بعد أقوال عالية الصوت إلى حد بعيد.

إن العلاقة بين هذا الإبيزود وبناء الرواية العام هي علاقة نمطية، ذلك أن واحده من الثيمات العامة الناظمة لدى فيلدنغ هي المكانة المميزة التي يحتلها الجنس في الحياة البشرية ؛ فهذا اللقاء غير المتوقع بين توم ومولي يظهر بوضوح تلك الميول المتضاربة لدى الشباب الجامح، ويبّين أن توم لم يبلغ بعد مرحلة الرشد الأخلاقي والتي تتميز بكبح النفس عن الشهوات وهكذا، فإن المشهد يلعب دوره في الترسيمة الفكرية والأخلاقية العامة ؛ كما يرتبط على نحو له دلالته بتطورات الحبكة، ذلك أن سقطة توم هذه مع مولي تصبح عاملاً في طرده من قبل أول ورثي، وتؤدي بالتالي إلى المحَن التي تجعل منه في النهاية الزوج الأكثر جدارة بصوفيا.

كما أن معالجة فيلدنغ للمشهد نمطية أيضاً من حيث تجنّبه أي عرض مفصّل لمشاعر توم وقت حدوث المشهد أولا حقاً – والسبب في ذلك هو أن التناول بحدّى الزائد لدى بطله من قلّة أمانة سوف يعرّض للخطر مقصد فيلدنغ الكوميدي في هذا الإبيزود، ولذا فإنه يعالجة بطريقة تمنعنا عن أن نضفي على الإبيزود دلالة قد تكون في الحياة العادية. فالكوميديا وخاصة المتقنة منها، غالباً ما تشمل على هذا النوع من القابلية المحدودة للتفسير السيكولوجي: وهذا ينطبق على خبث بلايفيل ومكره وعلى معاناة صوفيا في

المشاهد السابقة، كما ينطبق على اعتلال أول ورثي المفاجىء وشفائه، والذي أدى إلى سقطة توم جونز. وعلى سبيل المثال، يجب أن لا نكتفي بالحقيقة الواضحة والتي مفادها أن أول ورثي لايميّز بين نخله البرو والمرض الفتّاك، فنحن لانريد أن نستنتج أنه مصاب بوسواس المرض إصابة بالغة وأنه غير ماهر في اختيار الأطباء على نحو يثير الشفقة: فاعتلال أول ورثي ليس سوى قشعريرة ديبلوماسية لبقة، ولايحب أن نستنتج منها ما يتعدّى كونها أداة في سياسة فيلدنغ السردية.

تبدو رواية توم جونز، إذاً، بمثابة مثال على أحد المبادئ الهامة بالنسبة للشكل الروائي عموماً: أعني، المبدأ القائل إن أهمية الحبكة تتناسب بالنسبة عكساً مع أهمية الشخصية وهو مبدأ له لازمته المنطقية المرتبطة به: تنظم السرد في بناء شكل واسع ومعقّد سوف سنزع إلى جعل الشخصيات الرئيسية عوامل سلبية وغير فعّالة، لكنه سوف يوفّر بالمقابل إمكانيات كبيرة لتقديم تشكلية من الشخصيات الثانوية، والتي لن تكون معالجتها مقيهدة بالأدوار التي تنيطها بها تعقيدات البناء السردي مثل الشخصيات الأولى.

ويبدو أن المبدأ ولازمته المنطقية هما اللذان يقفان خلف التعارض الذي أقامه كولودج بين «الخاصية المتكلّفة والمتصنّعة» التي تتميّز بها مشاهد الشخصيات الرئيسية في **توم جونز**، وبين معالجة فيلدنغ «لشخصيات الحوذيين، وأصحاب وصاحبات النزول، والخدم» حيت «لا شيء يمكن أن يكون أكثر صداقة، أو أكثر سعادة، أو أكثر هزلاً»[٣٠]. فهذه الشخصيات لاتبرز إلا في المشاهد التي تتطلب نفس لقدر الذي تمتلكه هذه الشخصيات من الفردية السيكولوجية **psychological individuality**؛ تماماً وهكذا نرى السيدة أونور، وقد تحررت من أية مسؤولية في النهوض بأعباء التصميم السردي الأساسي، تطْرد من بيت ويسترن بطريقة كوميدية ناجحة، وعلى نحو يشير إلى دقّة الملاحظة، وبصورة مميزة تماماً[٣١]؛ في حين لاينطق ذلك على مغادرة توم جونز، أو صوفيا، للبيت.

هذا هو النموذج الذي نجده في معظم الروايات الكوميدية ذات الحبكات المحكمة، منفيلدنغ وسموليت إلى ديكنز: حجيث التركيز الخلاّق على الشخصيات الثانوية، على الأقل بمعنى أنها غير متورطة بعمق في تطوير الحبكة، أما شخصية توم جونز، أو رودريك راندوفر، أو ديڤيد كوبر فيلد فهي أقل إقناعاً كشخصيات روائية **characters** لأن شخصياتها **personalitites**ليس لها إلا علاقة ضعفية بالدور المناط بها، كما أنها بعض أفعالها توحي بنوع من الضعف أو الحماقة قد يكون متعارضاً مع مقاصد مؤلفيها الفعلية.

ومن جهة أخرى، فإن النمط الروائي، والذي هو بما الأكثر تمييزاً لهذا الجنس، ويحقق تفاعلاً وآثاراً لاتتكرر في أي شكل أدبي آخر، قد استخدم نوعاً مختلفاً تماماً من الحبكة. ما لأولوية الأرسطية لتي تحظى بها الحبكة على الشخصيات تمّ إبطالها ونقصها كلياً بدءاً من ستيرن وجين أوستن حتى بروست وجويس، وتطور، نمط جديد من البناء الشكلي لاتقوم الحبكة فيه سوى بتجسيد السيروران الحياتية العادية متّكلة في ذلك كلياً على الشخصيات وتطور علاقاتها. وكان ديفو وريتشاردسون خاصةً هما نم قدّما لهذا التقليد أنماطه البدئية، **archetypes** تماماً كما قدم فيلدنغ النمط البدئي للتقليد المعاكس.

(٣)

لقد تركّز نقد جونسون الرئيسي لروايات فيلدنغ على تقنيتها الأساسية، لكن عيوبها ونواقصها الأخلاقية كانت هي العامل الحاسم من وجهة نظرة. وهدا ما اهتّم به في مقالته الوحيدة المنشورة عن فليدنغ في **TheRambler** (١٧٥٠)، مع أن ذلك لم يكن لا تلميحاً فقد هاجم جونسون المفاعيل التي تخلّفها تلك «القصص المبتذلة» التي جعل مؤلّفوها من أبطالها الأشرار أشخاصاً ذوي جاذبية شديدة لدرجة أننا «نعقد اشمئزازنا من نقائصهم»، وكان من الواضح أن جونسون يقصد **رودريك راندوفر** (١٧٤٨) **وتوم جونز** (١٧٤٩) بالدرجة الأولى[٣٢] . ولقد نقلت حنة مور لاحقاً قوله لها إنه «قلّما عرف عملاً فاسداً أكثر من توم جونز»[٣٣] ، في حين امتدح **كلاريسا** انطلاقاً من أن ريتشاردسون وحده «يمكنه أن يعلّمنا دفعه واحدة التقدير والنفور ؛ وأن يجعل الاستياء الفاضل يطغى على كل الخيّرية التي تتيرها الحصافة، والأناقة، والشجاعة بصورة طبيعية، وأن نضيع الحدود في لنهاية بين البطل والوغد»[٣٤] .

يصعب اليوم أن نشارك جونسون اشمئزازه الزائد من أخلاقية **توم جونز**، فهذا الاشمئزاز يبدو ظالماً كريتشاردسون أكثر في« الحقيقة، كما يصعب أن نفترض سلفاً أن اهتمام ريتشاردسون، وبطلاته، بالعفة النسوية، لايمكن تفسيره إلا بما لديه من شبق أو بما لديهم من نفاق ورياء فالأمر قد لايكون كذلك، و، بالعكس، علينا أن ندرك بدقة أن في توم جونز كثيراً من الآثام الأخلاقية التي حظيت بمعالجة متسامحة تتجاوز ما يمكن أن يضفيه عليها أي خلافي بيورتياني. فديفو، وريتشاردسون، مثلاً، كانا قاسيين وعديمي الرحمة في شجبهما للشكْر ؛ أما فيلدنغ فلا يبدي أي استياء حين يسكر توم جونز في غمرة ابتهاجه لشفاء أول ورثي.

وعلى أية حال،. فقد كانت المسألة الجنسية هي المسألة الحاسمة، سواء في ترسيمة **توم جونز** الأخلاقية، أو في اعتراضات نقادها. ومن المؤكد أن فيلدنغ ليس موافقاً على غلمة بطله وانقياده وراء شهواته الجنسية، كما يعترف توم نفسه بأنه «آثم» بهذا الصدد ؛ لكن ميل الرواية العام هو باتجاه تخفيف الإدانة، وإظهار انعدام العفّة وكأنه خطيئة عرضية.

من الواضح أن حبكة فيلدنغ لاتعاقب على الآثام الجنسية التي يقنرفها توم جونز أو الكثير من الشخصيات الأخرى على النحو الذي يعاقب به ريتشاردسون مثلا، على هذه الآثام وحتى في **إميليا**، حيث الزني الذي يقترفه بوث هو أكثر خطورة من كل ما يمكن أن نتهم به توم جونز، فإن الحبكة تعمل على إنقاذ بوث من عواقب أعماله. ومن هنا، فإن هنالك مايبرر شجب فورد مادوكس فورد «أولئك الأشخاص مثل فيلدنغ، وإلى حد ماثاكري، الذين زعموا أنك إذا كنت سكيراً شاذاً، وفاسقاً، ومتحسساً فتحات أثواب النساء فسوف تجد في النهاية عمّاً طيباً، أو أباً مجهولاً،، أو محسناً يعدق عليك حقائب تحتوي على عشرات الآف الجنيهات، وأملاكاً، وحساناً فاتنتات — إن هؤلاء الأشخاص خطرون على الأمة وكتاب رديئون على نحو مفزع»[٣٥] .

وبالطبع، فإن فورد يرتئي ألاّ نكترث بكل من مقاصد فيلدنغ الأخلاقية الإيجابية نزوع الحبكات الكوميدية عموماً إلى بلوغ نهايات سعيدة على حساب تساهل معين في إقامة الحق. لكن فيلدنغ كان

أخلاقياً في الحقيقة، شأنه شأن ريتشاردسون، رغم أن أخلاقيته كانت من نوع مختلف– لقد اعتبر فيلدنغ لفترة طويلة رجلاً ماجناً منغمساً في الملذات ولم تنل عظمته الأدبية حقها الكامل إلى أن برأة البحث من التهم التي ألصقها به معاصروه وكرّرها مورفي، أول كاتب لسيرته. ولقد اعتقد فيلدنغ أن الفضيلة، بصرف النظر عن كونها نتاجاً لقمع الغرائز بضغط من الرأى العام، هي بحدّ ذاتها نزوع نحو الخير والطيبة، كما حاول أن يقدّم في شخصية توم جونز بطلاً ذا قلب فاضل، ولكنه أيضاً ذو شبق وتسرّع مثل ذاك الذي يتميزّ به الشخص الطيب، والذي يفضي بسهولة إلى الخطأ وحتى إلى الرذيلة. ولكي يحقق هدفه الأخلاقي كان على فيلدنغ أن يبيّن كيف يكون القلب الطيب مهدداً بكثير من المخاطر في سيرورة نضجة ومعرفته للعالم ؛ كما كان عليه غفي الوقت ذاته، ودون تبرئته بطله، أنه يبيّن أن آثام توم، ورغم أنها مرحلة محتملة بل وربما ضرورية في سياق نموه الأخلاقي، لاتدّل على طبع رذيل، وأن حيوانيته المنفلتة من عقالها لها خاصية نبيلة تفتقر إليها فضيلة كلاريسا المتمركزة حول ذاتها والباردة. وهكذا فإن الخاتمة السعيدة للقصة بعيدة جداً عمّا يزعمه فورد من تشوّش أخلاقي وأدبي»، وهي في الواقع دروة منطق فيلدنغ الأخلاقي والأدبي.

يتعزّز التعارض بين فيلدنغ وريتشاردسون كأخلاقيين بالمفاعيل الناجمة عن موقعيهما شديدي الاختلاف فريتشاردسون يركزّ انتباهه على الفرد، ومهما تكن الرذيلة أو الفضيلة التي يعالجها فإنها سوف تبدو ضخمة جداً، وسوف يكون لها معانيها الضمنية المنعكسة في الفعل: أما فيلدنغ فيعنى بعدد كبير جداً من الشخصيات وبحبكة بالغة التعقيد من أجل أن يضفي على فضيلة أو رذيلة أي فرد واحد تلك الأهمية التي نجدها لدى ريتشاردسون»

وإلى جانب هذا النزوع في الحبكة، نلاحظ أن جانباً من جوانب المقصد الأخلاقي لدى فيلدنغ هو أن ينظر إلى كل ظاهرة من منظورها الواسع. وعلى سبيل المثال، فإنه يرى إلى الفضيلة والرذيلة الجنسيتين بمثل هذا المنظور، وبالتالي فإن النتائج لا تؤدي دوماً إلى ذلك الإلحاح الذييرغب به المُصلح الجنسي. ففيلدنغ يعرف، مثلاً، ويرغب في أن يبيّن أن بعض الزيجات هي أكثر رذالة من أشد أنواع التهتّك خلاعة: إن بلا يفيل كان يخطط «لسلب صوفيا ثروتها عن طريق الزواج». كما يعرف أيضاً أن السخط الأخلاقي ضد الاختلاط الجنسي ليس نتيجة لحب الفضيلة بالضرورة: وهو يخبرنا في أحد المقاطع أن «منع البغاء الرخيص وطرد كل البغايا اللواتي يعملن بالأجرة هو بمقدور الجميع. وهذا ما تلتزم به وبكل قوتها صاحبة النزل الذي أقيم فيه، وهذا مايتوقعه منها نزلاؤها الفاضلون، الذين يفضلون البغاء المجاني»(٣٦) . وتذكّر دمائه فيلدنغ السويفيتة ★ هنا بالقسوة التي غالباً ما تترافق مع الفضيلة الراضية عن ذاتها ؛ لكن أخلاقيا متعصباً قد يرى خلف هذه السخرية إخفاقاً فظيعاً في إدانة «البغايا اللواتي يعملن بالأجر»، بل وربما تعاطفاً ضمنياً معهن.

يحاول فيلدنغ، إذاً، توسيع حسّنا الأخلاقي أكثر مما يحاول تعزيز فعالياته التأديبية ضد المجون والخلاعة. لكن قيامه، في الوقت ذاته، يدور الناطق الرسمي باسم الأخلاق الاجتماعية التقليدية يعني أن موقفه من الأخلاق الجنسية هو موقف معياري **normative** حتماً ؛ ومن المؤكد أن هذا الموقف «لا يشجع على فضيلة مصطنعة نادراً ما تكون ممكنة»(٣٧) ، كما زعم بوزويل، وإنما هو موقف يعكس «السنّة التي يتحكّم البشر العاقلون من خلالها بسلوكهم، تقابل تلك السنّة التي يتأثرون من خلالها بكون اللغة تتحكم

★ نسبة إلى جوناثان سويفت، الهجاء اللاذع، ومؤلف «رحلات غاليفر.

بهم»[38] ، كما يقول ليسلي ستيفن.

غالباً ما كان اعتدال أرسطو قابلاً لأن يقلب المبادئ الأخلاقية الجامدة ويعكسها: ولعلّ فيلدنغ كأرسطي مستقيم يريد أن يوحي بأن في عفّة بلايفيل الزائدة من السوء نفس القدر الذي في عفّة تومر الزهيدة.

ويبقى أن هنالك سبباً آخر دعا جونسون، الذي كان في آخر الأمر، أخلاقيا صارماً على طريقته الخاصة، إلى رؤية توم جونز عملاً فاسداً. فالكوميديا– إذا اقتصرنا على ذكر جوّ الفكاهة البهيج بين الجمهور والمشاركين– غالباً ما تشتمل على تور معين في أفعال وعواطف قد لانتعامل معها بتساهل زائد في الحياة العادية. ولعل السمة الأبرز في توم جونز هي فكاهة فيلدنغ الخبيرة بالحياة والناس، والتي غالباً ما تدفعنا لأن نعدّ الشذوذات الجنسية بمثابة أمور مضحكة أكثر منها معينة وشائنة.

وفكاهة فيلدنغ المتعلقة بالجنس، ذلك المنهل الخالد للكوميديا، تكون صريحة تماماً في بعض الأحيان: ففي رواية چوناثان وايلد، مثلاً، نجد قبطان السفينة وهو يسأل البطل «إن كان في قلبه من المسيحية ما يتجاوز اغتصاب امرأة في العاصفة؟»[39]. وفي توم جونز تسأل صوفيا السيدة أونور «ألن تطلقي نارمسدسك على من يهاجم فضيلتك؟» فتجيب «ثقي أن فضيلة المرء هي أعزّ شيء لديه، وخاصة نحن الخادمات الفقيرات ؛ فهي مصدر رزقنا، ولكني أكره الأسلحة النارية كره الموت»[40]. ونحن هنا نجد النزوع التوسيعي الذي في معالجة فيلدنغ للقضايا الأخلاقية عموماً والذي مفاده: يجب ألاّ ننسى أنه حتى أشد أنواع السخط الفضال قد تكون عرضة للمغالطات المنطقية البسيطة، وأن إخلاص النوع البشري للفضيلة قديكون عرضة للتفسيرات الحذرة التي تخطر في البال متأخرةً.

لكن المعني الضمني لكثير من فكاهة فيلدنغ هو بالتأكيد ذلك المعنى الذي يشير إلى أن «التسامح» بمعناه الحديث، والذي ينزع عادة إلى الإشارة باتجاه الجنس، هو جزء من توسيع التعاطف الذي تدعونا إليه روايات فيلدنغ ككل: فالميل إلى المجون الحذر الصحي هو، في الواقع، جانب ضروري في التثقيف الأخلاقي للبشرية المفتونة بالجنس: وهذا، على الأقل، هو الدور التقليدي الذي لعبته الكوميديا، ولعل فيلدنغ هو آخر كاتب عظيم يواصل ذلك التقليد.

(٤)

بقدر ما يتعلق الأمر بمعظم القرّاء المحدثين، فإن وجهة نظر فيلدنغ الأدبية وليس الأخلاقية هي التي تتعرض للنقد. ذلك أنّ فيلدنغ يتصور أن دوره هو دور المرشد أو الدليل الذي لايكتفي بأن يأخذنا إلى «ماخلف مشاهد مسرح الطبيعة العظيم هذا»[41] ،بل يشعر أن عليه شرح كل ما يوجد هناك ؛ وبالطبع، فإن مثل هذا التطّفل من قبل المؤلّف ينزع إلى الإقلال من صدق وموثوقية سرده.

يبدأ تطفّل فيلدنغ في توم جونز من إهدائه الكتاب إلى الشريف★ جورج ليتليتون، هذا يبرّر قول جونسون عن هذا الشكل من الكتابة إنه «خطاب ذليل لائق بالعبيد موجّه إلى واحد من السادة». كما أن هنالك الكثير من الإشارات الأخرى في متن العمل إلى آخرين من أسياد فيلدنغ، وخاصةً، رالف ألّين ولورد كانسيلور هاردويك، دون أن نذكر معارف آخرين رغب فيلدنغ في أن يجعل منهم مجموعة كاملة، بما فيهم واحد من جرّاحيه، السيد جون رابني، وعدد من أصحاب النزل.

ولاشك أن هذه الإشارات تعمل على فكّ سحر العالم الخيالي الحاضر في الرواية وانتهاك سلطانه الطاغي: لكن الخرق الأساسي لاستغلالية هذا العالم يتأتّى من فصول فيلدنغ التمهيدية، والتي تشتمل على محاولات أدبية وأخلاقية، وعلى كثير من مناقشاته وملاحظاته الجانبية الموجّهة إلى القارئ ضمن السرد ذاته. وممارسة فيلدنغ هذه تسوقه دون شك في الاتجاه المعاكس تماماً لاتجاه ريتشاردسون، وتحول الرواية إلى شكل اجتماعي بل إلى شكل أدبي مؤنس **sociable** ففيلدنغ يأتي بنا إلى حلقة مسحورة قوامها، ليس الشخصيات القصصية وحسب، وإنما أصدقاؤه وشعراؤه وأخلاقيوه المفضّلون أيضاً. وهو مهتم بملاطفة قرّائه بقدر موطفته شخصياته، فسرده، بصرف النظر عن كونه دراما حميمة من النوع الذي تتلصص عليه عبر ثقوب الأبواب، هو سلسلة من الذكريات التي يرويها حكواتي أنيس في نزل على جانب الطريق– أي في المحلّ الشعبي المفضّل لحكايته.

تنسجم هذه المقارنة للرواية– انسجاماً تاماً مع مقصد فيلدنغ الرئيسي– فهي تعزّز مفعولاً إقصائياً **distancing effect** يمنعنا من الانغماس الكامل في حيوات الشخصيات على نحو تفقد فيه حذرنا تجاه المعاني الضمنية العريضة التي تنطوي عليها أفعالها– وهي معانٍ يقدمها فيلدنغ بجمعه واستيعابه لهذه الجوقة كليّة العلم. ومن جهة أخرى، فإن تدخلات فيلدنغ تتعارض بصورة واضحة مع أي شعور بالإبهام السردي، وتتقطع مع كل سابقه **precedent** سردية تقريباً، بدء بتلك المقرونة باسم هوميروس، والذي امتدحه أرسطو لقوله «**very Little in propria persona**»، لتحديده في مكان آخر موقف كل من السارد النزيه غير المتّميز، أو موقف السارد الذي يتخذ دور إحدى الشخصيات(٤٢) .

يتمنى بعض القرّاء لو أن فصول فيلدنغ التمهيدية، أو ملاحظاته الجانبية لم تكن موجوده، فهي تنتقص من صدق السرد بلاشك: وكما كتب توماس إدواردز، صديق ريتشاردسون، «نحن نرى في كل لحظة» أن فيلدنغ هو الذي «**does personam gerere**»، في حينأزن ريتشاردسون هو «**The Thimg itself**»(٤٣). ولذا ليس مدهشاً أن ثرثرة فيلدنغ عن شخصياته وإدارتة للفعل لاقت شجباً واستنكاراً من قبل معظم النقّاد المحديثن، رغم أنها دشّنت ممارسة جديدة في الرواية الانجليزية وعلى سبيل المثال، فقد امتعض فوروماد وكس نورد قائلا: إن «المشكلة مع الروائي الإنجليزي من فيلدنغ حتى ميريديث، هي أن مامن واحد منهم يهّمه إن كنت مقتنعاً شخصياته أم لا»(٤٤) . ؛ أما هنري جيمس فقد صدمته الطريقة التي يعترف بها ترولوب، وغيره من «الروائيين البارعين»، «في جملة اعتراضية، أو استطراد أو ملاحظة جانبية» أن قصّهم «محض ادّعاء» .ويتابعجيمس ليطرح المبدأ الأساسي في موقف الروائي من إبداعه، وهو مبدأ يشبه إلى حد بعيد ذاك الموصوف آنفاً باعتباره من صلب الواقعية الشكلية: يقول جيمس، إن

★ Honourable: أحد أعضاء الأسر البريطانية النبيلة.

ترولوب، وأي روائي آخر يشاركه موقفه...

يعترف أن الأحداث التي يسردها لم تحصل حقاً، وأنه يستطيع أن يضع السرد في أية صيغة يحبها القارئ أكثر من غيرها. وأنا أعتبر مثل هذه الخيانة الطقس المقدّس بمثابة جريمة رهيبة ؛ وأنا أقصد بالخيانة موقف التبرير والدفاع، والذي يصدمني تماماً لدى جيبون أوكماكلاي بنفس القدر الذي يصدمني به لدى ترولوب. فهذا الموقف يعني أن الروائي أقلّ انشغالاً من المؤرخ بالبحث عن الحقيقة، الأمر الذي يحرمه دفعه واحدة من كامل الحيّز الذي يقف فيه(٤٥).

ليس هنالك، بالطبع، أي شك في نيّة فيلدنغ «البحث عن الحقيقة» – فهو يخبرنا في توم جونز «إننا عازمون على توجيه قلمنا قدماً باتجاه الحقيقة» لكن لعله يسيء الصلة بين الحقيقة والمحافظة على«الأمانة التاريخية». هذا، على الأقل، ما يوحي به أحد المقاطع قرب نهاية توم جونز حين يعلن فيلدنغ أنه سوف يدع بطله يشنق مفضّلاً ذلك على أن يخلّصه من عسراته بوسائل مصطنعة. «ذلك أننا نفضل أن نروي أنه شنق في تيبورن (الأمر الذي قد يحصل فعلاً) على أن نخسر أمانتنا، أو نهزّ ثقة قارئنا»(٤٦).

ولعل هذا الموقف المضحك من صدق إبداعه هو المسؤول جزئياً عن الحلاف النقدي الأساسي الذي تثيره توم جونز، فهي، على الأغلب، عمل صادق جداً، ولكن ليس من الواضح أبداً أن صدقها «يترجم» بلغة روائية(٤٧)، على حد تعبير ر. س. كرتان فشخصيات فيلدنغ وأفعالها لاتخلّف لدينا أي انطباع واضح عن خصال فيلدنغ الأخلاقية قياساً بالانطباع الذي تخلّفه لدينا الصراعات البطولية من أجل الرقي الإنساني والتي يديرها بصورة استبدادية في ظلّ أسوأ الظوف الشخصية، أو حتى قياساً بالانطباع الذي تخلّفه لدينا يوميات رحلة إلى ليبسون ؛ وإذا ما حللنا الانطباع المتخلّف عن الرواياتّ وحدها فيستضح أن انطباع السمو والشهامة الذي يتكوّن لدينا يتأتى بصورة أساسية من المقاطع التي يسرد فيها فيلدنغ مستخدماً ضمير المتكلم. وهذا، بالتأكيد، ونتاج تقنية ضعيفة، على الأقل بمعنى أنها ليست قادرة على نقل الدلالة الأخلاقية الواسعة عبر الشخصية أو الفعل وحدهما، وإنما فقط عبر نمذجة مقحمة نوعاً ما للحبكة، وعبر التعليق التحريري المباشر.

وهذا كله لايعني، بالطبع، أن فيلدنغ لم ينجح: فرواية توم جونز جديرة بالتأكيد بمديح ذاك المعجب مجهول الاسم الذي وصفها بأنها «أشد الأعمال المنشورة حيوية»(٤٨). ولكنه نجاح من النوع الشخصي تماماً والذي لا يتكرر: فقدكانت تقنية فيلدنغ انتقائية إلى حد بعيد بحيث يصعب أن تصبح عنصراً ثابتاً مستمراً في التقليد الروائي.

ومن جهة أخرى، فإن افتراق فيلدنغ عن معايير الواقعية الشكلية يدلّ بكل وضوح عليطبيعة الإشكالية الرئيسية التي كان على الجنس الجديد أن يواجهها. فقد نزع الإلحاح المضجر على الصدق الحرفي لدى ديفو وإلى حدّ ما لدى ريتشاردسون إلى إخفاء حقيقة أن على الرواية، إنْ أرادت أن تتبوأ منزلة موازية لغيرها من الأجناس، أن تحتك عن قرب مع كامل تقاليد القيم المدنية، وأن تضيف إلى واقعيتها في العرض، واقعية التقيي **realiusm ofaggeggment** ولقد أجاب كولودج على تساؤل السيدة بلربولد عن الأسس التي استند إليها حين اعتبر ريتشاردسون كاتباً أقلّ شأناً من شكسبير، فقال: «إن ريتشاردسون ممتع وحسب»(٤٩). ولاشك أنه حكم جائر على مؤلّف كلاريسا، لكنه يشير إلى الحدود التي تقف عندها

واقعية العرض: صحيح أن علينا أن ننغمس كلياً في واقع الشخصيات وأفعالها، لكن يبقى في موضع شك ما إذا كنا سنصبح أكثر حكمة نتيجة لذلك.

ولقد حلب فيلدنغ إلى الرواية، في نهاية المطاف، ماهو أكثر أهمية من تقنية السرد – إنها الحكمة الموثوقة فيما يتعلق بالشؤون الإنسانية والتي تتجلّى من خلال أفعال وشخصيات رواياته. وهي حكمة قد لا تكون من النوع الأرقى ؛ بسبب نزوعها نوعاً ما لأن تكون مهملةً وانتهازيةً أحياناً ولكن، رغم هذا كله، تشعر عند نهاية توم جونز أننا كنا مع وفرة مثيرة من الإيحاءات والاختبارات حول كل نقطة من نقاط الاهتمام البشري، وليس مع سر شائق عن أشخاص متخيلين وحسب، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما تتأتّي الإثارة وأيضاً من عقل مدرك للواقع البشري على نحو صائب، دون أن يكون فيلدنغ خادعاً أو مخدوعاً فيما يتعلّق بذاته، أو شحصياته أو القسمة البشرية عموماً. ولقد افترق فيلدنغ كثيراً، فى جهوده الرامية، إلى إسباغ نوع من الفضائل الشكسبيرية على الجنس الحديد، عنت الواقعية الشكلية كي يدشّن تقليداً قابلاً للحياة، وأعماله تذكّرنا على الدوام بأن الجنس الجديد إذا ما تحدّى الأشكال الأدبية القديمة فإن عليه أن يجد طريقه لنقل لا الانطباع المقنع وحسب وإنما التقييم الحكيم للحياة أيضاً، وهذا التقييم لايمكن أن يتأتى إلاعن نظرة أكثر شمولاً من نظرة ديفو أو ريتشاردسون إلى شؤون النوع البشري.

وهكذا، رغم قبولنا ما جاء على لسان چونسون، لابد أن نضيف إنه مضلِّل وغير دقيق. صحيح أن ريتشاردسون يمضي بنا إلى أعماق السيرورات الداخلية للآلة البشرية أكثر من فيلدنغ، لكن فيلدنغ جدير بأن يردّ أنّ في الطبيعة كثيراً من الآلات الأخرى إلى جانب الوعي الفردي، وربما جدير بأن يعبّر عن انزعاجه من تجاهل چونسون حقيقة انغماسه في سبر أوالية أعظم، وأعقد، هي أوالية المجتمع البشري برمّته، هذا الموضوع الأدبي الذي هو، بالمناسبة، أكثر انسجاماً مع النظرة الكلاسيكية التي تقاسمها فيلدنغ مع چونسون من موضوع ريتشاردسون.

(١) See, for example, Frank Kermode, "Richardson and Fielding", Cambridge Journal, IV (1950), PP. 106 - 14. and, for a detailed account of their Literary reputations, F. T. Blanchard, Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism (New Haven, 1926).

(٢) See Robert E. Moore, "Dr Johnson on Fielding and Richardson), PMLA, LXVI (1951), PP. 162 - 81.

(٣) Johnsonian Miscellanies, ed. Hill, I, PP. 273 - 4.

(٤) Life of Johnson, ed. Hill- Powell, II, PP. 48 - 9.

(٥) Johnsonian Miscellanies, ed. Hill, I, p. 282.

(٦) Rambler, No. 36 (1750) ; see also Rasselas, Ch. 10.

(٧) Thraliana, ed. Balderston, I, P. 555.

(٨) BKVI, Ch. 7.

(٩) I. PP. 68- 70.

(١٠) I, PP. 75 - 6.

(١١) For a full account see F. H. Dudden, Henry Fielding (Oxford, 1952), II, PP. 621 - 7.

(١٢) cit Blanchard, Fielding, PP. 320 - 21.

(١٣) Bk VII, Ch. 10.

(١٤) Bk IX, Ch. I. See also A. O. Loveejoy, The Great Chain of Being (Harvard, 1936), PP. 224, 245.

(١٥) A. Elistratov. "Fielding's Realism", in Iz Istorii Angliskogo Realizma [On the History of English Realism] (Moscow, 1941), P. 63.

(١٦) Bk IX. Ch. I.

(١٧) Ch. 6, No. 17.

(١٨) Joseph Andrews, Bk III, Ch. 1.

(١٩) Richardson, PP. 125 - 6.

(٢٠) Letters and Works, II, P. 291.

(٢١) See A E. Taylor, Aristotle (London, 1943), P. 108.

(٢٢) Bk II, Ch. 4, Bk IV, Chs. 3,14.

(٢٣) Cit. Blanchard, Fieldimg, P. 317.

(٢٤) Bk VI, Ch. 12.

(٢٥) See Leslie Stephen, English Thought in the Eighteenth Century (London, 1902), II, PP. 73 - 4; R. Hubert, Les Sciences Sociales dans L'Encyclopédie (Paris, 1923), PP. 167 ff.

(٢٦) Bk II, Ch. I.

(٢٧) Bk XIV, Ch. 7.
(٢٨) BkVI, Ch.8.
(٢٩) Bk V, Ch 10.
(٣٠) cit. Blanchard, Fielding, P. 317.
(٣١) Bk VII, Ch.7.
(٣٢) No.4.
(٣٣) Johnsonian Miscellanies, II, P. 190.
(٣٤) "Rowe', Lives of the Poets, ed. Hill, II, P. 67.
(٣٥) The English Novel from the Earliest Days to the Death of Conrad (London, 1930), P. 93.
(٣٦) Bk XI, Ch. 4, Bk IX, Ch. 3.
(٣٧) Life of Johnson, ed Hill - Powell, II, P. 49.
(٣٨) English Thought in the Eighteenth Century, II, P. 377.
(٣٩) BkII, Ch. 10.
(٤٠) Bkvii, Ch. 7.
(٤١) Bk vii, Ch. 1.
(٤٢) Poetics, Chs. 24, 3.
(٤٣) Mcklillop, Richardson, P 175.
(٤٤) English Novel, P. 89.
(٤٥) "The Art of Fiction" (1884), cited from The Art of Fiction, ed Bishop, P. 5.
(٤٦) Bk III, Ch. I; Bkxvii, Ch. I.
(٤٧) "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones" Critics and Criticism Ancient and Modern (Chicago, 1952), P. 639.
(٤٨) Essay on The New Species of Writing Founded by Mr Fielding (1751, P. 43.
(٤٩) cit. Blanchard, Fielding, P. 316.

الفصل العاشر

الواقعية والتقليد اللاحق: لمحة موجزة

لعبت الرواية بعد ريتشاردسون وفيلدنغ دوراً متزايد الأهمية في المشهد الأدبي. ولقد ارتفع الإنتاج السنوي للأعمال القصصية إلى حوالي ٢٠ عملاً في العقود الثلاثة التالية لعام ١٧٤٠، ثم تضاعف في الفترة بين ١٧٧٠ – ١٨٠٠، بينما كان حوالي ٧ أعمال فقط بين ١٧٠٠ و١٧٤٠. [١] لكن الزيادة الكمية لم تكن مترافقة مع تحسّن في النوعية. وباستثناء قلّة قليلة من الأعمال، فإن القصّ في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، رغم اتّسامه في بعض الأحيان بشيء من الأهمية كشاهد على حياة عصره أو على النزعات الأدبية المتنوعة قصيرة الأجل كالعاطفية أو الإرهاب القوطي، لم يتصف بأية ميزة جوهرية هامة ؛ وهناك كثير من الأعمال لاتفيد إلا في الكشف الواضح للضغوط التي دفعت نحو الانحطاط الأدبي والتي مارسها الناشرون ومديرو المكتبات الدوّارة في محاولة لملاقاة الإقبال غير النقدي من قبل جمهور القرّاء على الأعمال العاطفية والرومانسية التي توفر لهم نوعاً من الاستغراق البديل والسهل.

وعلى أية حال، فقد كان هنالك عدد من الروائيين الذين ارتقوا فوق المستوى المتوسط والرديء، مثل سموليت، ستيرن، وفاني بولي. ولقد تمتع سموليت بمزايا كثيرة كشاهد على المجتمع وفكاهي، لكن مواطن الضعف الواضحة في البناء العام وفي المواقف المحورية لكل رواياته ماعدا همفري كلينكر (١٧٧١) حالت بينه وبين لعب دور هام في التقليد الروائي الأساسي، أما ستيرن فأمر آخر مختلف تماماً، ورغم أن أصالته الأدبية البارزة تضفي على عمله نوعاً من الخاصية الشخصية، حتى لانقول الشاذة والغريبة، فإن روايته الوحيدة، **تريسترام شاندي** (١٧٦٠ – ١٧٦٧)، تقدم حلولاً مثيرة جداً للإشكاليات الشكلية التي طرحها أسلافه؛ وذلك، من جهة أولى، لأن ستيرن وجد طريقة للتوفيق بين واقعية العرض لدى ريتشاردسون وواقعية التقييم لدى فيلدنغ، في حين كشف، من جهة أخرى، أنه ليس هنالك تناقض حتمي بين مقاربة ريتشاردسون الداخلية للشخصية ومقاربة فيلدنغ الخارجية لها.

ويبدي أسلوب ستيرن السردي اهتماماً دقيقاً جداً بكل جوانب الواقعية الشكلية: تحديد الزمان، والمكان، والشخصية ؛ وتتابع الفعل على نحو طبيعي ونابض بالحياة ؛ وخلق أسلوب أدبي يوفر أقصى معادل لغوي وإيقاعي ممكن للموضوع الموصوف. وبالنتيجة، نلاحظ أن الكثير من المشاهد في تريسترام شاندي تحقق صدقاً فعّالاً فيه اقتصاد ديفو المتألق في الإيحاء مع عرض ريتشاردسون الدقيق لمشاعر شخصياته، وإيماءاتها، وأفكارها العابرة. وفي الحقيقة، إن هذه البراعة الفائقة في العرض الواقعي، مطبّقةً على المقاصد الاعتيادية في الرواية، هي التي جعلت من ستيرن الشخصية الأبرز بين روائيي القرن الثامن عشر. ولكن **تريسترام شاندي** ليست رواية في الحقيقة، بقدر ماهي محاكاه ساخرة **Parody** للرواية،و لقد تمكن

ستيرن، وبنضج تقني مبكر، من أن يسلّط سخريته على كثير من مناهج السرد التي كان الجنس الجديد قد طوّرها بصورة متأخرة كثيراً.

وهذا النزوع الساخر يتركّز على البطل بصورةخاصة. فستيرن يواصل العرف الواقعي الشكلي في تسمية الشخصيات ويخبرنا بدقة كيف سميت شخصية روايته، كيف تعمل هذه التسمية بمثابة رمز لقسمة حاملها البائسة ؛ لكن تريسترام شاندي التعس يبقي شخصاً محيّراً مع ذلك، ربما لأن الفسلفة علّمته أن الهوية الشخصية ليست أمراً بالبساطة التي نتصورها عموماً: عندما يسأله الجابي- «ومن أنت ؟» لايملك إلا أن يردّ «لا تحيّرني»[٢]، مستعيداً على هذا النحو نبرة أفكار هيوم الشكيّة فيما يتعلق بموضوع الهوية والتي نجدها في كتابه **محاولات في الطبيعة البشرية**.[٣] لكن السبب الأساسي لمواصلة فرار بطل ستيرن منّا هو أن مبدعه يتلاعب على نحو ماكر ومخادع بما هو ربما الإشكالية الأهم بين إشكاليات الواقعية الشكلية، معالجة البعد الزمني في السرد.

يستند التتابع الزمني الأساسي في **تريسترام شاندي** على تدفّق التداعيات في وعي السارد - وذلك انسجاماً مع النزعات الحديثة في فلسفة عصره. ربما أن كل ما يحدث في الذهن يحدث في الحاضر، فإن ستيرن يتمكن من تصوير بعض مشاهده بكل الحيوية التي جعلها ممكنة استخدام ريتشاردسون «للزمن الحاضر» على نحو نابض بالحياة ؛ وفي الوقت ذاته، ولأن تريسترام شاندي يروي قصة عن «حياته ومعتقداته الخاصة» فإن ستيرن يتمكّن أيضاً من السيطرة على المنظورات الزمنية الواسعة التي نجدها في المذكرات السيِرية الذاتية لدى ديفو؛ في حين يتبنى، إضافة إلى ذلك كله، تجديد فيلدنغ في معالجة البعد الزمني بربطه أفعَال قصته مع ترسيمة خارجية - حيث يتساوق تسلسل الأحداث في عائلة شاندي مع تواريخ أحداث تاريخية مثل معارك العم توبي فلاندرز[٤].

وعلى أية حال، فإن ستيرن لايكتفي بهذه المهارة في القبض على إشكالية الزمن، وإنما يتقدم لكي يسحب المنطلق الواقعي الجوهري في التساوق الدقيق بين الأدب والواقع إلى نهايته المنطقية، فهو يهدف إلى إيجاد تكافؤ زمني مطلق بين روايته وتجربة القارئ معها وذلك عن طريق تقديم مادة تحتاج ساعة لقراءتها مقابل كل ساعة من حياة بطله المؤرقة. لكن هذه ليست سوى مغامرة بائسة،بالطبع، ذلكأن ساعة من تجربة تريسترام الخاصة تحتاج منه لأكثر من ساعة كي يدّونها ويرويها، وبالتالي، فإنه بقدر ما يكتب وبقدر ما نقرأ بقدر ما يتراجع هدفنا المشترك.

وهكذ، فإن ستيرن، بأخذه المقتضيات الزمنية للواقعية الشكلية بصورة حرفية على نحو لم يسبقه إليه أحد قبله- أو بعده- يحقق **reductio ad obsurdum** ★ للشكل الروائي ذاته. لكن هذا التدمير الحاذق لمقاصد الرواية المميّزة أضفى على تريسترام شاندي نوعاً من الراهنية بعد وفاة مؤلفها. فإمساك ستيرن بالغ المرونة بالترسيمة الزمنية لروايته يتنبأ مسبقاً بالقطيعة التي اجترحها بروست، وجويس، وڤيرجينيا وولف مع طغيان النظام الكرونولوجي في إدارة السرد وهذا هو سبب الاستحسان النقدي المتجدد والذي لقيه ستيرن في العشرينيات باعتباره سلفاً لهؤلاء المحدثين. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد: فقد صاغ برتراند راسل، الناطق

★ باللاتينية في النص الرصلي: البرهان على صحة شيء بالبرهان على بطلان نقيضه.

المعاصر الأعظم باسم الفلسفة الواقعية، مقولته الحاصة عن الطبيعة الإشكالية للزمن على غرار تريسترامشاندي وسمّى مفارقته paradox مقتفياً آثار بطل ستيرن المنكفئ إلى مالانهاية(٥).

يتسّم تمكّن ستيرن من البعد الزمني في تريسترام شاندي بأهمية حاسمة في سياق آخر أيضاً، ذلك أنه يوفر الأساس التقني لجمعه واقعية العرض مع واقعية التقييم. فستيرن، شأن فيلدنغ، كان بحّاثة ذكياً، كما كان قلقاً مثله على تأمين حرية كاملة في التعليق على الفعل في روايته أو على أي شيء آخر. ولكن في حين اكتسب فيلدنغ حريته عن طريق إفساد معقولية سرده وقابليته للتصديق، تمكن ستيرن من تحقيق الغايات ذاتها دون تضحية مماثلة وذلك عن طريق أداة بسيطة وساذجة بوضعه أفكاره هو في ذهن بطله — وهكذا أمكن لأشد الأوهام إبهاماً أن تقبع على باب مافي سيرورات تداعي الأفكار من عدم الترابط المنطقى شيىء الصيت.

لم تعمد واقعية التقييم لدى فيلدنغ عبر التعليق المباشر وحسب؛ وإنما كانت تقييماته تتجلى أيضاً عبر تنظيم التتابع السردي في تقابل ذي دلالة للمشاهد التي تنعكس بصورة ساخرة عادة على بعضها البعض، رغم أن ذلك كان يتم في الغالب على حساب إعطاء القارئ إحساساً بالتكلّف المقحم. أما ستيرن، فيمكنه أن يتكلّف إلى أن نصاب بالدوار دون أي انتهاك لصدق السرد، ذلك أن كل نقلة هي جزء من حياة البطل الذهنية والتي هي، بالطبع، ضعيفة الاهتمام بالترتيب الكرونولوجي وبالنتيجة كان ستيرن قادراً على ترتيب عناصر روايته في أي تتابع يبتغيه، دون أن تحصل تغييرات اعتباطيه في الإطار الزماني والمكاني أو في الشخصيات كما يحصل لدى فيلدنغ.

وعلى أية حال، فإن ستيرن يتعامل مع هذه الحرية كما يتعامل مع حريته في استخدامه للبعد الزمني، وبالتالي فإن مبدأ التنظيم في روايته يكفّ عن كونه مبدأ سردياً بالمعنى العادي. ولذا فإن المضامين الجوهرية لأستاذية ستيرن في التقنية الموجّهة لتحقيق واقعية التقييم دون تعريض الصدق للشبهة هي مصامين سلبية إلى حد بعيد ؛ وحتى لو توقعنا بدرجة ما من درجات التنظيم لدى المولّف فإن من غير المعقول أن نتوقع ذلك من فعاليات ذهن تريسترام شاندي.

إذاً، ترتبط مناهج ستيرن السردية عموماً بعلاقة مركزية مع التقاليد الأساسية في الرواية وبصورة أشد مما يبدو للوهلة الأولى ؛ حتى لو شعرنا أنه يشوّه مناهج ريتشاردسون وفيلدنغ أكثر مما يوفق بينها، لكن ليس هنالك أي شك على الأقل في أنه عمل ضمن الاتجاهات السردية التي بدأها. وهذا التواصل يمتد في **تريسترام شاندي** إلى الموضوع وإلى مناهج التشخيص، وعلى نحو ينطوي على مفارقة بالصورة ذاتها. وعلى سبيل المثال، فإن إحدى الثيمات الرئيسية لدى ستيرن تشبه كثيراً ما اهتم به ريتشاردسون: فالعم توبي هو تجسيد لمفهوم القرن الثامن عشر عن الصلاح المثالي شأنه شأن كلاريسا، ولكن نلاحظ في الوقت ذاته أن نقد فيلدنغ لريتشاردسون حاضر ضمناً في الطريقة التي يوضع فيها تجسيد ستيرن الذكوري للفضيلة الجنسية قبالة لوڤليس الجنسي أما في التشخيص فتتكشّف **تريسترام شاندي** عن جمع واضح لإلحاحات كل من ريتشاردسون وفيلدنغ المميزة. فظاهرياً، يبدو وكأن علينا أن نصنّف ستيرن كضمير متطرف للمقاربة الداخلية والذاتية للشخصية، هذه المقاربة التي تترافق بصورة طبيعية مع التحديد **particularity** الدقيق في المنهج السردي، وذلك لأن ستيرن يجعل من وعي بطله محلاً للفعل. أما عملياً، ورغم أن سلوك شخوص القصة الأساسيين غالباً مايتم تصويره بانتباه شديد إلى كل نأمة تصدر عنهم في الفكر والعمل، فإن ستيرن يفهم

هؤلاء الشخوص أنفسهم باعتبارهم أنماطاً سيكولوجية واجتماعية عامة، على طريقة فيلدنغ.

تدلّ **تريسترام شاندي**، إذاً، على أنه ليس هنالك طلاق مطلق بين المقاربة الداخلية والمقاربة الخارجية للشخصيات، تماماً كما تدل حرية المؤلّف على أن تقييم صورة الحياة التي تعرضها روايته لايحتاج إلى الانتقاص من مظهر الصدق فيها بالضرورة. وهذه القضية لها أهمية عامة كبيرة، وذلك أن النزوع إلى الفصل المطلق بين الشخصيات الطبيعية» و«الشخصيات الأخلاقية» هو الشكل الذي عرفه القرن الثامن عشر من النزوع اللاحق إلى مساواة «الواقعية» في الرواية مع الإلحاح على المجتمع وليس على الفرد، وإلى وضع أولئك الروائيين الذين يسبرون الحيوات الداخلية لشخصياتهم خارج التقليد الواقعي الأساسي. ونحن لا ننكر أن هذا التمييز في مقاربة الشخصية تمييز هام، كما ندرك أن المنظور الأدبي للواقعيين الفرنسيين أثر على المعنى الذي نحمله لمصطلح «الواقعية» بحيث نشعر أنه إذا كان بلزاك «واقعياً» فإن بروست يحتاج كلمة أخرى لتوصيفه. ومع ذلك فإن التواصل الأساسي في التقليد الروائي يصبح أكثر وضوحاً إذا تذكرنا أن هذه الفروق في المنهج السردي فروق بالدرجة أكثر منها بالنوع، وأنها محتواة ضمن إخلاص مشترك للواقعية الشكلية وواقعية العرض والتي هي، كمابينا سابقاً، مطابقة للجنس الروائي ككل.

تتشابه هذه الإشكالية النقدية المحددة مع إشكالية إبستمولوجية شهيرة هي إشكالية الاثنينية **dualism** ومماله دلالته أن ديكارت، مؤسس الواقعية الفلسفية الحديثة، هو الذي طرح قضية الثنائية وجعل منها واحدة من الاهتمامات المميزة للفكر في القرون الثلاثة الأخيرة★. وهاتان الإشكاليتان مرتبطتان على نحوٍ صميمي، بالطبع، ذلك أنّ الميل الأبستمولوجي لفلسفة القرن السابع عشر نزع بصورة طبيعية إلى تركيز الانتباه على مشكلة كيفية معرفة العقل الفردي لما هو خارج ذاته. ورغم أن الاثنينية عبّرت بصورة درامية عن التضاد بين طرائق النظر المختلفة إلى الواقع، إلا أنها لم تؤدِّ إلى نبذٍ كاملٍ سواء لواقع الأنا أو لواقع العالم الخارجي وبالمثل، فإن الروائيين المختلفين، رغم إخفائهم درجات متفاوته من الأهمية على موضوعات الوعي الداخلية والخارجية، إلا أنهم لم ينبذوا بصورة كاملة أياً منهما أبداً ؛بل على العكس، كانت العلاقة بين الفرد والبيئة هي التي أملت عليهم لغة بحثهم الأساسية.

ويبدو أن ديفو يحتل منتصف المسافة تماماً بين التوجهات الذاتية والتوجهات الخارجية للروائي: فنتيجةً لاستخدامه الواقعية الشكلية، نال لديه كل من الأنا الفرديِ والعالم المادي قسطاً من الواقع أعظم مما في القصّ السابق. علاوة على أن وجهة نظره السردية، المذكرات السيرية الذاتية، تكشفت عن كونها ملائمة تماماً لأن تعكس التوتر القائم بين العالم الداخلي والعالم الخارجيَ، ذلك أن التحول الديكارتي إلى وجهة نظر الأنا الفردي المدركِ كان قد تكيفّ هو ذاته بحيث يمكن رسم لوحة محددة بدقة للعالم الخارجي شأن العالم الداخلي.

أما الروائيون اللاحقون فقد عرضوا مقاربات متباينة كثيراً لهذه الثنائية **duality**، ولكن حتى أولئك

★ يطلق ديكارت في فلسفته من اثنينية الروح والجسد. فهو يسلم بوجود جوهرين مستقلين: مادي، وغير مادي. ويتمتع الجوهر المادي بصفة أساسية هي الامتداد، بينما يتميز الجوهر غير المادي بصمة أساسية هي التفكير. وعلى هذا الأساس فإن ديكارت dفصل فصلاً مطلقاً بين فيزيائه وميتافيزيقاه، على حد تعبير ماركس –م–.

الذين شددوا إلى أبعد حد على التوجه الذاتي والسيكولوجي، من ريتشاردسون فصاعدا، قدموا من أعظم الإسهامات في كل من تطور: إمكانيات الواقعية الشكلية وتصوير المجتمع، فقد قدّم لنا بروست، على سبيل المثال، من بين أشياء كثيرة قدّمها، وثيقة عن الاستبطان الديكارتي، لكنه استبطان يعمل على كشف العالم الداخلي لذكريات السارد. أما انتصارات هنري چيمس التقنية فيمكن رؤيتها بمثابة نتيجة للمعالجة البارعة لكل من طرفي الثنائية: فهو في رواياته المتأخرة يعرِّف القارئ في الوعي الذاتي لواحدة أو أكثر من شخصياته ومن تلك النقطة المختارة ببراعة ينظر على نحو ساخر وغير مباشر كاشفاً الوقائع الاجتماعية الخارجية، وضراوة المال، والطبقة، والثقافة التي تشكّل المحددات الجوهرية للتجربة الذاتية رغم أننا بالكاد نلمح عواملها البشرية فلا يدركها القارئ تماماً إلا مع نهاية القصة. أما **يوليسيز** چيمس چويس والتي هي من أوجه مختلفة، ذروة تطور الرواية، فهي ذروة هذا التطور أيضاً في معالجتها لطرفي الثنائية هده: ففي الكتابين الأخيرين نجد أن العرض التصويري لحلم اليقظة الذي تراه مولي بلوم، ووضع قائمة بمحتويات أدراج زوجها هي أمثلة خالصة على تكييف طريقة السرد مع القطبين الذاتي والموضوعي للاثنينية.

إذاً، إن متال ستيرن، والتشابه مع الاثنينية الفلسفية، ينزعان إلى تأكيد النظرة التي مفادها أن الفارقين الأساسيين بين المنهج السردي في روايات ريتشاردسون والمنهج السردي في روايات فيلدنغ ليسا تجسيدين لنوعين محتلفين من الرواية متعاكسين ولايمكن التوفيق بينهما، وإنما مجرد حلّين مختلفين للإشكاليات التي تتخلل التقليد الروائي، كما يمكن التوفيق بين تشعباتهما الكثيرة على نحو متسق ،ومنسجم تماماً بل ويمكننا القول إن النضج الكاملا يتأتى للجنس الروائي إلا عندما تحقق هذا التوفيق، ولعل جين أو ستن تدين بمكانتها وشهرتها في التقليد الروائي الانجليزي إلى حلّها الناجح هذه الإشكاليات.

ففي هذا المجال، كما في كثير غيره، كانت جين أوستن وريثة فاني بوني، والتي لم تحتل هي نفسها مكانة مهمة من حيث جمعها الاتجاهين المختلفين اللذين فرضتهما على الرواية عبقرية ريتشاردسون وفيلدنغ. فكل من فاني بوني وجين أوستن سارتا على خطى ريتشاردسون في عرضهما الدقيق للحياة اليومية — والمقصود هنا ريتشاردسون الصراعات المنزلية السيطة في رواية **سر تشارلز غرانديسون** كما سارتا في الوقت ذاته على خطا فيلدنغ في تبني موقف موضوعي وغير متحيّز تجاه مادتهما السردية، وفي تقييم هذه المادة من وجهة نظر كوميدية وموضوعية. وهنا بالضبط تجلّت عبقرية جين أوستن التقنية. لقد استغنت عن السارد المشارك **participating narrator**، سواء كان مؤلّف المذكرات كما لدى ديفو، أو كاتب الرسائل كما لدى ريتشاردسون، لأن كلاً من هذين الدورين يجعل حرية التعليق والتقييم أكثر صعوبة، وبدلاً من ذلك روت جين أوستن قصصها على طريقة فيلدنغ، تلك الطريقة التي يروي فيها المؤلّف مالديه وكأنما يقدم اعترافاته. ولكن جين أوستن أضفت شكلاً مختلفاً على السارد المعلّق **commenting narrator** أكثر حكمة وحذراً بحيث لايتأثر صدق سردها بصورة جوهرية. كما تميّز تحليلها لشخصياتها وحالاتها الذهنية، ووضعها الساخر كلاً من الساكن والمتحرك جنباً إلى جنب، بنظر ثاقب يفوق كل مالدى فيلدنغ، ذلك أنها ليست صادرة عن ملّف متطفل وإنما عن روح وقورة متجردة عما هو شخصي في فهمها الاجتماعي والسيكولوچي.

وفي الوقت ذاته نوّعت چين أوستن في موقعها السردي بما يكفي لتأمين، لا التعليق التحريري وحسب، بل وكثيراً من تقريب ديفو وريتشاردسون العالم الذاتي للشخصيات. ففي روايتها هنالك عادة

شخصية واحدة يُعطي لوعيها وضعاً متميزاً بصورة جوهرية، فيتم تصوير حياتها الذهنية على نحوٍ أكثر اكتمالاً من بقية الشخصيات. ففي رواية **Prid and Prejudice** (المنشورة عام ١٨١٣)، مثلاً، تحكى القصة من وجهة نظر إليزابيث بينيت، البطلة ؛ ولكن التماهي معا يتّم تخفيفه على الدوام عن طريق الدور الآخر الذي يلعبه السارد كمحلل نزيه وغير متحيز، وبالنتيجة فإن القارئ لايفقد حسّه النقدي تجاه الرواية ككل. كما تستخدم چين أوستن الاستراتيچية ذاتها وبتألق فائق في روايتها إيما (١٨١٦)، وهي رواية تجمع قوة فيلدنغ المميزة في نقل الإحساس بالمجتمع ككل، مع شيء من قدرة هنري« چيمس على موضعة **locating** الإدراك الأساسي لما في الشخصية البشرية وحالة الشخصية الروائية من تعقيد كامل تحكي القصة من خلاله بصورة أساسية: إن في فضّ الكيان الداخلي لإيما وودهاوس كثيراً من دراما الكشف التدريجي الذي يصوِّر به هنري چيمس مايزي فارانج ولامبرت سترثير.

باختصار، رواية چين أوستن تجب رؤيتها باعتبارها الحلول الأكثر نجاعة للإشكاليتين السرديتين العامتين واللتين لم يقدم ريتشاردسون وفيلدنغ حيالهما سوى إجابات جزئية، فقد استطاعت أن تجمع في وحدة هارمونية ميزات كل من واقعية العرض وواقعية التقييم،وميزات المقاربة الداخلية والمقاربة الخارجية للشخصية، كما تشتمل رواياتها على الصدق دون إطناب أو مداورة، وعلى حكمة التعليق الاجتماعي دون ثرثرة كاتب المقالات، وعلى الإحساس بالنظام الاجتماعي الذي لا يتحقق على حساب فردية واستقلال الشخصيات.

وروايات چين أوستن هي أيضاً ذروة العديد من الأوجه الأخرى في رواية القرن الثامن عشر. فهي في موضوعاتها، وعلى الرغم من بعض الفروقات الواضحة، تواصل العديد من الاهتمامات المميزة لديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ لكنها تواجه على نحو أكثر قوة : إحكاماً من ديفو، مثلاً، الإشكاليات الاجتماعية والأخلاقية التي طرحتها الفردانية الاقتصادية وسعي الطبقة الوسطى إلى وضع أفضل: كما أنها تسير على خطا ريتشاردسون في إقامة رواياتها على الزواج وعلى الدور السنوي المميّز في هذا المجال ؛ ومن ثم فإن اللوحة الأساسية التي رسمتها للمعايير المميزة للنظام الاجتماعي تشبه لوحة فيلدنغ رغم أن تطبيقها على الشخصيات وحالتها هو أكثر رصانة وتميزاً بكثير مما لدى فيلدنغ.

وروايات چين أوستن نموذجية أيضاً بمعنى آخر، فهي تعكس السيرورات التي لعبت النساء على أساسها دوراً متزايد الأهمية في المشهد الأدبي، وهذا ما رأيناه سابقاً، فروايات القرن الثامن عشر كانت بأغلبيتها لكاتبات نساء، لكن هذا بقي لفترة طويلة مجرد تأكيد كميّ على الهيمنة، إلى أن جاءت چين أوستن وواصلت ما بدأته فاني بوني، ولكنها تحدّت التفوق الذكوري في مجال أكثر أهمية بكثير، هو مجال العلاقات الشخصية فمثالها يدلّ على أن الحساسية النسوية أكثر استعداداً من بعض النواحي لكشف مافي العلاقات الشخصية من تعقيدات، الأمر الذي جعل من هذه الحساسية ميزة حقيقية في حقل الرواية.

يصعب أن نفصّل هنا في أسباب السيطرة النسوية على حيّز العلاقات الشخصية ؛ ولكن واحداً من الأسباب الأساسية هو ما أشار إليه چون ستيوارت مل في قوله إن «كل التثقيف الذي تتلقاه النساء من المجتمع يغرس في أذهانهن شعوراً بأنهن غير مطالبات بأي واجب إلا نحو الأفراد المرتبطين بهن»[٦]. ولاشك أن الصلة التي تربط ذلك بالرواية صلة قوية تماماً وقد أشار إليها هنري چيمس، مثلاً، في قوله: «النساء مراقبات مرهفات ويتميّزن بطول الأناة ؛ وهن يحشرن أنوفهن في نسيج الحياة، حيثما كنَّ كما يشعرن ويدركن

ماهو واقعي بنوع من اللباقة الشخصية، وملاحظاتهن مدوّنة في ألف مجلد مبهج»[٧]. كما ربط هنري جيمس في مكان آخر وبصورة أكثر عمومية «حضور الرواية العظيم إلى أبعد حد» في الحضارة الحديثة مع «حضور موقف النساء العظيم إلى أبعد حد» فيها[٨].

ولقد رجحت ميزات وجهة النظر النسوية لدى جين أوستن، وفاني بوني، وجورج إليوت على تقييدات الأفق الاجتماعي التي ترافقتمعها حتى فترةمتأخرة. ويبقى صحيحا في الوقت ذاتهأن هيمنة القارئات بين جمهور الرواية ترتبط بذلك النوع المميز من الضعف واللاواقعية اللذين تعرض لهما الشكل الروائي — نزوعه إلى حصر الحقل الذيتعمل عليه تمييزاته السيكلوچية والذهنية، بمجرد اصطفاء محدود واستبدادي للحالات البشرية، هذا الحصر الذي أثّر، منذ فيلدنغ، على كل الروايات الإنجليزية باستثناء قلّة قليلة منها وذلك بتضييق إطار التجربة والموقف المتاح.

هنالك، إذاً، تواصل حقيقي في كل من المنهج السردي والخلفية الاجتماعية بين روائيي أوائل القرن الثامن عشر وورثتهم اللاحقين. وبالنتيجة، ورغم أن المرء لايستطيع التحدث عن مدرسة الروائيين أوائل القرن الثامن عشر، إلا أن بإمكانه، إذا ماتبنى منظوراً واسعاً وقارنهم مع كتّاب القصة السابقين أو مع معاصريهم، في الخارج، أن يرى أنهم شكلّوا حركة أدبية يبدي أعضاؤها قدراً عظيماً من الخصائص المشتركة. ولقد عبّر نقّاد أوائل القرن التاسع عشر عن هذه القرابة بوضوح: فقد وجد هازليت، مثلاً، أن ريتشاردسون، وفيلدنغ، وستيرن يتشابهون في إخلاصهم غير المسبوق «للطبيعة البشرية كما هي»[٩]. أما النقّاد خارج انجلترا فقد رأوا هذا التشابه الشديد بصورة أوضح. ففي فرنسا، وكما أشار چورج سانتسبرى، ظلّت العلاقة بين الأدب والحياة أكثر تنافراً وشكلية طوال القرن الثامن عشر[١٠]. وبالتالي فإن التفوق الإنجليزي في الجنس الروائي كان معترفاً به صراحة منذ أواسط القرن فصاعداً، كما كان معترفاً بأن فيلدنغ، وستيرن، وبالدرجة الأولى، ريتشاردسون، هم الشخصيات البارزة الأساسية في هذا المجال: ولقد عبّر ديدرو نفسه عن توقه إلى إيجاد اسم جديد للتفريق بين روايات ريتشاردسون والـ «Romans»★ الفرنسية[١١]؛ كما أن الفروق الواسعة بين ريتشاردسون وفيلدنغ، مثلاً، كانت قليلة الأهمية إلى حد بعيد لدى كثير من القرّاء الفرنسيين والألمان قياساً بحقيقة أنهما كلاهما كانا أكثر واقعية بكثير من نظرائهما الأجانب[١٢].

ترافقت الشهادة الفرنسية بتفوق الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر مع تفسيرات لظاهرة الارتباط الجوهري المشار إليه آنفاً بين التغيّر الاجتماعي ونشوء الشكل الجديد. فالدراسة المهمةالأولى للرواية في خلفيتها الاجتماعية الواسعة، أي عمل مدام ستايل «**De La Littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales**» ★★ (١٨٠٠)، سبقت كثيراً من عناصر تحليلنا الراهن[١٣]؛ أما ديونالد، والذي يبدو أنه أول ناقد يستعمل عبارة «**La Littlérature est L'expression de la société**»★★★، فقد قدّم لوحة مشابهة للأسباب التاريخية التي تقف خلف التفوق الانجليزي المعترف به في مجال الرواية، وذلك في عمله **Du style et de la littera-ture**★★★★ (١٨٠٦). ولقد عبّر عن أن الرواية معنية أساساً بالحياة الخصوصية والمنزلية: ذلك أن من الطبيعي

★Roman كلمة فرنسية تعني رواية كما تترجم إلى العربية عادة. ولكن يبدو أنها تختلف عن الرواية في الأصل كما هو واضح من السياق.

★★بالفرنسية في النص: دراسة الأدب من خلال علاقته بالمؤسسات الاجتماعية.

★★★بالفرنسية في النص الأصلي: الأدب تعبير عن المجتمع.

★★★★بالفرنسية في النص الأصلي: الأسلوب والأدب.

بالنسبة للمجتمع التجاري، البرجوازي، المديني والذي ألحّ بقوة على الحياة العائلية، وتميّز بفقره المدقع بالأشكال النبيلة للتعبير الأدبي، أن يظفر بجنس أدبي عائلي ومنزلي(١٤).

ويوفر سياق الأدب الفرنسي برهاناً من نوع آخر على أهمية العوامل الاجتماعية والأدبية التي عرضنا في هذا الكتاب فرصتها بالتطور المبكر للرواية الانجليزية، فالجنس الروائي في فرنسا لم يظهر للمرة الأولى على يد بلزاك وستاندال إلا بعد أن وضعت الثورة الفرنسية الطبقة الوسطى في سدة السيادة الاجتماعية والأدبية التي كان نظراؤهم الإنجليز قد حققوها قبل قرن تماماً في الثورة المجيدة عام ١٦٨٩. وإذا ما كان بلزاك وستاندال الروائيين الأبرز في تقليد الرواية الأوربية، فإن ذلك يعود بالتأكيد في جانب من الجوانب إلى المزايا التاريخية التي تمتعا بها: ليس لأن التغيرات الاجتماعية التي اهتما بها تجلّت على نحو أكثر درامتيكية في فرنسا قياساً بانجلترا وحسب، وإنما لأنهما، في الجانب الأدبي، استفادا، ليس فقط من أسلافهم الإنجليز، بل ومن المناخ النقدي الذي كان أكثر تشجعياً بكثير لتطور الواقعية الشكلية.

ولابد أن نشير إلى أن الرواية ترتبط جوهرياً مع الحالة العامة الأدبية والفكرية أكثر مما تتم الإشارة إليه عادة، وصلة الواقعيين الفرنسيين العظماء والأوائل الصميمية مع الرومانتيكية هي مثال على ذلك. فالرومانتيكية تميّزت بالإلحاح على الفردانية وعلى الأصالة التي لم تجد تعبيرها الأدبي إلا في الرواية: كما عبّر كثير من الكتاب الرومانتيكيين عن ذواتهم بقوة في مواجهة تلك العناصر المناوئة للواقعية الشكلية في النظرية النقدية الكلاسيكية وعلى سبيل المثال، فقد أعلن وردسورث في تقديمه **أشعار غنائية** (١٨٠٠) أن الكاتب «يجب أن يبقى عينه على الموضوع» ويصوّر تجربة الحياة العادية «بلغة البشر الواقعية» ؛في حين وجدت القطيعة الفرنسية مع الماضي الأدبي تعبيرها الأكثر دراماتيكية بظهور **هيرناني**(١٨٣٠) حيث تحدّى فكتور هيجو الأذواق المقدّسة التي قيدّت الطريقة التي يفترض أن يتم تصوير الموضوع الأدبي من خلالها.

تلك هي بعض المنظورات الأدبية الواسعة التي يشير إليها روائيو أوائل القرن الثامن عشر. صحيح أن ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ يعانون جميعاً نوعاً من الضعف التقني الواضح تماماً قياساً بجين أوستن، أوبلزاك و ستاندال، لكنهم يتمتعون بنوعين من الأهمية التاريخية: أهمية الكتّاب الذين أسهموا الإسهام الرئيسي في خلق الشكل الأدبي المسيطر في القرنين الأخيرين، وأهميةكون رواياتهم قدّمت ثلاث صور واضحة تماماً ومحددة للشكل الروائي عموماً، وتشكّل خلاصة كاملة للفروق الأساسية في التقليد الروائي اللاحق. ويبقى أن لهم علينا حقاً مطلقاً آخر. ففي الرواية، أكثر مما في أي جنس أدبي آخر، يمكن أن تكفّر خصائص الحياة عن نواقص الفن: ولاشك أن ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ قد حققوا لأنفسهم خلوداً أكيداً يفوق ما حققه كثيرمن الروائيين اللاحقين ممن كان لديهم صقل تقنيّ أرفع بكثير، ذلك أن **ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ عبّروا عن إحساسهم الخاص بالحياة** باكتمال وإيمان نادرين، لابد للمرء إزاءهما أن يقرّ لهم بالجميل.

هوامش الفصل العاشر

(١) These figures, presented with The greatest possible reserve, were compiled from A. W. Smith, "Collections and Notes of Prose Fiction in England, 1660 - 1714", Harvard Summaries of Dissertations (1932), PP. 281 - 4 ; Charlotte E. Morgan, The Rise of The Novel of Manners, 1600 - 1740 (New york,, 1911),P. 54 ; Godfrey Frank Singer, The Epistolary Novel (Philadelphia, 1933), PP. 99 - 100, Andrew Block, The English Novel 1740 - 1850, a Catalogue... (London, 1939).

(٢) Bk I Ch. 9 ; Bk VII, Ch. 33

(٣) See Bk II, Pt. 4, Sect. Vi

(٤) See Thedore Baird, "The Time Scheme of Tristram Shandy and a Source' PMLA, Li (1936), PP 803 - 20.

(٥) Principles of Mathematics, (London, 1937), PP. 358 - 60.

(٦) The Subjection of Women (London, 1924), P. 105.

(٧) "Anthony Trollope", Partial Portraits (London, 1888), P. 50. One comparative study of conversations showed That 37 per cent of women's conversations were about persons as against 16 per cent of men's (M. H Landis and H. E. Burtt, "A Study of Conversations", J. Comp. Psychology. Iv (1924), PP. 81 - 9)

(٨) "Mrs Humphry Ward", Essays in London (London, 1893), P. 265

(٩) See Charles I. Patterson, "William Hazlitt as a Critic of prose Fiction", PMLA< LXIII (1953), P. 1010.

(١٠) History of The French Novel (London, 1917), I, P. 469.

(١١) Œuvres, ed Billy, P. 1089.

(١٢) See, for example, L. M. Price, English Literature in Germany (Berkeley and Los Angeles, 1953), P. 180.

(١٣) See especially Part I, Ch. 15: "De l' imagination des Anglais dans Leurs Poésies et leurs romans",

(١٤) Œuvres Complétes (Paris, 1864), III, Col. 1000.

المحتويات

❖

مطابع انترناشيونال برس ت . ٣٤٧٤٢٥٩

«تُرى أية علاقة تلك التي تربط صعود الطبقة الوسطى وفردانيتها الاقتصادية مع نشأة الرواية؟ وما هي الصلة بين التجديد الفلسفي الذي شهده القرن السابع عشر وبين ظهور هذا الجنس الأدبي؟ كيف أثّر جمهور القرّاء على نشوء الرواية، وما هو الدور الذي لعبته النساء في هذا المجال؟ ما علاقة المذهب البيورتياني، وتغيّر مفهوم الحب والزواج بالرواية، وكيف تمّ تطعيم الحب الرومانسي بمفهوم الزواج بحيث أتاح، مع العوامل الأخرى، بروز جنس أدبي جديد فرض نفسه على الساحة الأدبية العالمية سواء على مستوى الشكل أو المضمون؟

هذه بعض الأسئلة التي يتنطحّ الناقد إيان واط للإجابة عليها في كتابه هذا، وبالتالي كان من الطبيعي أن لا يكتفي بدور المؤرّخ الأدبي العادي، وأن يتنقل بين النقد، والتاريخ، والاقتصاد، والسياسة وعلم النفس، والاجتماع، والفلسفة والدين... الخ، وكل ذلك ببراعة المتمكّن الضليع والذي يُشير مثاله بوضوح إلى ما يجب أن يتمتّع به الناقد من ثقافة تحيط بالكل ولاتكتفي بمجال التخصّص. وبالطبع، فإن واط لا ينسى أن كتابه، في نهاية المطاف، هو كتاب في الأدب، والنقد الأدبي والجماليات، لأنه كتاب في نشأة ذلك الجنس الأدبي الذي يشبه الحياة في كل شيء تقريباً».

